GIOVANNI CANEVAZZI

Papa Clemente IX poeta

(GIULIO ROSPIGLIOSI - Sec. XVII)

MODENA
TIPO-LITOGRAFIA FORGHIERI E PELLEQUI
1900.

DELLO STESSO AUTORE

Torquato Tasso - Conferenza - 1895.

Per Amore!... - Bozzetto drammatico. —
- Monologo - 1896.

Anacreontee - Saggio di commento - *189*

Versi - (Per nozze) - 1897.

Nicola Bernardini pubblicista e collezi
Appunti biografici e bibliografici - 189

Il Teatro Paisiello di Lecce e un decen
cronistoria teatrale - Notizie e ricordi

Un poeta dialettale - 1898.

Profili di scrittrici italiane viventi - *Vol. I*

Alfredo Ritucci - Ricordo biografico - 189

I giovani e lo studio di Dante. - Conferen
l'inaugurazione della Società *Dante A*
in Modena - 1900.

Nella Penisola Salentina - Conferenza *ten*
Società Magistrale di Modena il 6 Maggio

La Vita Nuova di Dante Alighieri con pref
e note - 1900.

In preparazione:

Dalle carte inedite di un dantista.

Figure scomparse.

Profili di scrittrici italiane viventi - Vol. II.

GIOVANNI CANEVAZZI

Papa Clemente IX poeta

(GIULIO ROSPIGLIOSI - Sec. XVII)

MODENA
TIPO-LITOGRAFIA FORGHIERI E PELLEQUI
1900.

Ad ALESSANDRO D'ANCONA, a GIOSUÈ CARDUCCI, a FRANCESCO TORRACA, ad ERNESTO MONACI, ad ERNESTO MASI e a quanti altri del nostro glorioso teatro italiano esumarono ed illustrarono con cuore ed intelletto ignorate reliquie.

Modena 4 Agosto 1900.

Cap. I.

Due parole d' introduzione.

Nell' illustrazione delle diverse forme artistiche, nelle quali si manifestò il genio degl' Italiani, dalle più remote alle più recenti età, pochi s' interessarono di dar luce al primitivo sviluppo di un genere letterario tutto nostro, « di cui « l'Italia, adopero le parole del Corniani, a ragione « può andar festosa, perchè veramente suo proprio, « e il quale, ad onta di qualche inevitabile strava- « ganza, è ancora sua delizia e sua gloria », intendo dire il dramma musicale o melodramma.

Sorto al tramonto del classico cinquecento quei pochi che fecero oggetto di loro studi il melodramma, lo studiarono nella sua genesi incerta e nebulosa, o nel periodo della sua maggiore perfezione, rappresentata dalla operosità di Apostolo Zeno e di Pietro Metastasio, trascurando completamente, o in gran parte, il periodo, diremo, di gestazione, forse perchè, trovandosi esso ad avere nutrimento e svolgimento durante il turgido secolo XVII, nella foga di disprez-

zare o di criticare severamente quanto mente umana produsse in quel secolo, vi si travolse in mezzo anche il melodramma.

Non sarò io quello cui pungerà la pretesa di riparare a questa constatata deficienza, mezzi e tempo mi mancherebbero per riuscire allo scopo; nè sarò io che vorrò provarmi contro gli spietati demolitori del seicento, senza ch'io tema d'essere giudicato un *respigolatore*, con parola presa in prestito da Cesare Balbo, il quale chiamava respigolatori certi critici che volevano rivendicare la gloria del seicento.

Non ho in animo tutto questo, perchè molta cautela e acume critico mi sarebbero necessari, per giungere ad una conclusione seria ed esauriente.

Certo che io mi domando, come si domandava, parlando pel centenario del Guercino in Cento, Enrico Panzacchi: « Che cosa è il seicento? - È il secolo, rispondono, della decadenza italiana. Dunque bando e fastidio e diffidenza per tutto quello che lo ricorda. E intanto si dimentica che il seicento fu come l'autunno ubertoso nel quale maturarono per l'Italia molti frutti, che sull'albero della nostra civiltà avevano appena dato il fiore nei secoli precedenti; si dimentica che nel seicento l'Italia diede al mondo, nella sua forma più perfetta, la Musica, questa sirena delle arti, che doveva riconfortare le faticate anime della società europea, uscente scettica e fastidita da tante lotte e da tanti disinganni; si dimentica persino che il seicento fu per eccellenza il secolo della scienza libera e trionfatrice ».

Ben più semplice e modesto è il compito che ho imposto a me stesso, poichè mia intenzione è soltanto di togliere dall'ombra, in cui l'ha nascosto

precipuamente il lungo tempo trascorso, un poeta melodrammatico, che vivente ebbe gran fama. Il poeta, sedendo nella seconda metà del seicento sul trono pontificio, ebbe nome Clemente IX, al secolo e in arte fu sempre Giulio Rospigliosi.

Premesse poche pagine, che bastino per dare un' idea sommaria e generale delle condizioni del melodramma nelle sue origini, perchè possa essere più giustamente compresa e giudicata l'opera letteraria del Rospigliosi, mi proverò a parlare dei lavori scritti dall' eminentissimo uomo pel teatro, non trascurando di maggiori cenni quei melodrammi, che, dopo averli sottoposti ad attenta lettura, mi parvero meglio riusciti. Non per inopportuno sfoggio di erudizione, ma per desiderio d' essere più completo di notizie, necessarie a' giovani, pei quali scrivo, non ho creduto ozioso usare qua e là di note, specialmente biografiche, e di modeste mie osservazioni, pago e sodisfatto, se mi si riconoscerà il merito di aver trattato un argomento affatto nuovo, quantunque non pochi letterati riconoscessero, fin dai secoli passati, cosa degnissima che alcuno si fosse occupato del Rospigliosi.

Per la compilazione del mio lavoro dovetti qualche volta premurare la cortesia di distinte persone, alle quali debbo riconoscenza per la sollecitudine disinteressata che ebbero nel favorirmi. Ed è così che io qui ringrazio sentitamente il N. U. cav. G. C. Rospigliosi dell' aiuto morale e materiale prestatomi con sempre pronto e delicato pensiero: l' amico chiarissimo Giuseppe Fanchiotti del Museo Britannico di Londra, che m' incoraggiò alla trattazione di un argomento non certo facile, perchè privo di qualsiasi illustrazione da parte di precedenti studiosi: e final-

mente gli egregi signori: prof. Rocco Pagliara, direttore dell'Archivio del Conservatorio musicale di S. Pietro a Maiella di Napoli: prof. Luigi Torchi, critico insigne e direttore della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna; e Isnardo Astolfi della R. Biblioteca Estense di Modena, perchè della diligenza e della solerzia loro potetti con frutto giovarmi.

Cap. II.

La musica e il Rinascimento - Il madrigale e l'oratorio - Firenze e la riforma musicale - I primi melodrammi - L'allestimento scenico e il melodramma come lavoro letterario e come opera d'arte.

Le arti non dipendono così strettamente come le lettere dalla vita nazionale, chè anzi da questa spesso « si disgiungono e camminano per un'opposta via ».

L'uomo uscito nuovo e moralmente trasformato dalla influenza su lui esercitata dal rinascimento, e impressionato, scosso, dalle seduzioni della vita pagana, aveva imparato a considerare la vita altrimenti che i suoi predecessori, e allontanatosi dalle aride, uniformi, sterili, monotone incertezze del mille e del medio evo, aveva squarciato il velo che gli nascondeva il suo vero fine, e allenandosi giornalmente ad un volo più ardito era giunto a librarsi sicuro, irrefrenato in un mondo sconosciuto, che lo spingeva indomito e contento alla risurrezione della propria coscienza, al risveglio della propria redenzione. E questo uomo, di fresco rigenerato ad un indirizzo di vita novella, compresi novelli destini, e volendo affer-

marsi di fronte al divino, rientrò nell'osservazione di sè medesimo e accortosi della necessità di espandersi e di distrarsi, si rivolse di preferenza alle arti, e scelse quelle che erano per loro natura più dirette « a suscitare il sentimento e ad elevare il pensiero, cioè, alle arti figurative e alla musica ».

Il teatro, che era stato così gran parte presso i Greci, dai quali fu considerato come palestra d'insegnamento, e presso il popolo romano, che lo stimava il più efficace svago dopo le lotte del giorno, non poteva essere trascurato nell'età della *rinascenza*, quando, come abbiam detto, si cercava il mezzo più sollecito ed esplicito per sollevare il pensiero, e per impressionare maggiormente l'animo alla realtà della vita.

Così la tragedia greca soggioga il cuore degli uomini del rinascimento, e stimola in loro il vivo desiderio di rinnovare quel genere di poesia, e con esso si desta l'idea di unirvi la musica, perchè i greci univano la musica alla tragedia, e nel contempo gli umanisti sottraggono all'azione deleteria della polvere e delle tarme i monumenti della letteratura greca, che dormivano il sonno dell'oblio nel fondo delle biblioteche e delle abbazie, e dalle pagine di Platone imparano a condividere la sua ammirazione per la musica. E come per la storia, per la filosofia, ecc. noi vediamo un affannarsi continuo di dotti che cercano, frugano per mettere in luce nuove bellezze, dimenticate o affatto ignorate, ecco altri dotti che mettono all'onore del mondo inni e canti, e frammenti di poesia corale e melica che un giorno deliziarono i popoli ellenici. E oltre a ciò, lo spirito che invadeva l'uomo del quattrocento e del cinquecento portava come legittima conseguenza, che

anche nell'arte musicale si trovasse modo di uscire dalla pedanteria, dal meccanismo in quest'arte introdotti, malauguratamente, circa la metà del secolo XIV, dalla venuta di numerosi Fiamminghi che erano riusciti a far prevalere la loro scuola vuota ed artifiziosa, quasi « selva armonica del nord, irsuta come un tempio di etalattiti, che attende dal genio latino le architetture ».

Alcune forme d'arte, come la poesia e la musica, sono soggette a certe combinazioni che lo studioso deve giustificare col variare del clima, del costume e del vivere sociale di un popolo; quindi avveratosi l'affrancamento morale dell'uomo, uscito dalle barbarie del medio evo, non è strano che egli tendesse a nuovi indirizzi anche intellettuali, e fu così che ai difetti della scuola fiamminga nell'arte musicale, egli sostituì l'impronta della propria nazionalità, l'espressione spontanea del sentimento, e la naturale, diretta ispirazione del proprio genio. E quando quest'arte noi la vediamo prendere vigore e assumere non mai raggiunte perfezioni tecniche, varietà e gradevolezza d'intonazione, di significato, (s'intenda sempre relativamente) è certo che il suo progresso lo si debba attribuire in gran parte all'influenza, esercitata dal nuovo alito vitale, che si sprigionava dallo studio del mondo antico, e che investiva beneficamente ogni manifestazione intellettuale nell'età del risorgimento.

Abbandonata l'arte arida e rude, trattata dalla scuola olandese, si trascurò per un poco il genere di musica sacra, e s'incominciò a dar vita maggiore al genere profano, che languiva fra le strettoie di una polifonia senza slancio e senza disciplina; ed ecco venir fuori i *rondelli*, le *cobbole*, le *canzonette* ecc.

e poi le *villote*, le *maggiolate*, le *frottole* e specialmente i *mandriali*. E così possiamo osservare, col Carducci, che la musica allora « s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava per le piazze, per le sale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornare la sera devotamente in chiesa a dir compieta ».

Fra i due generi di musica sacra e profana non deve recar meraviglia, se quella musica sacra, la quale, dopo aver prese le mosse per modellarsi sul sistema tonale dei greci, era riuscita poi a concepire nei primi secoli il *Te Deum*, l'inno sacro più solenne e più ricco di dolcezza melodica che vanti la chiesa; se quella musica sacra, che, colla cooperazione di Papa Gregorio I (1), aveva raggiunto bellezza e maestà, dando rilievo alle melanconiche e commoventi finezze della liturgia cristiana, non è meraviglia, dicevo, che fosse la prima ad essere trascurata col risorgimento, e l'ultima ad essere perfezionata, in un secolo intinto di paganesimo com'era il secolo XVI.

---

(1) S. Gregorio I, detto il Magno, (540-600), della famiglia Anicia, oltre che per l'opera sua di grandissimo pontefice, oltre che per il numero notevole dei suoi lavori letterari, lasciò nei secoli fama di sè per la riforma della liturgia latina e del canto ecclesiastico o corale. Col nome di *Antifonario Centone* è conosciuta, appunto, la pregevole raccolta dei migliori canti ecclesiastici, sino ai suoi tempi esistenti, fatta da Gregorio, e che restò la norma e il fondamento della musica sacra avvenire. Il papa rivestì di note, secondo un nuovo e più ricco sistema di tonalità, l'*Antifonario*; istituì in Roma una scuola di canto, chiamata *Cantorale*, e così il canto corale, detto anche, *piano, fermo, romano,* e dal riformatore, più propriamente, *gregoriano*, divenne di uso universale.

La musica profana però non ebbe dal suo bel principio uno svolgimento ampio, ordinato e sicuro, ma l'opera musicale nella prima metà del secolo è tutta concentrata nel *madrigale*, il quale ebbe il suo massimo sviluppo verso il 1530. Allora questo componimento si moltiplicò talmente, da raggiungere una produzione straordinaria ed illimitata, e la ragione principale dello espandersi del madrigale va ricercata nella sua indole stessa, per la quale esso non veniva composto su di un dato tema, « ma libero nella invenzione si riduceva in una grande varietà di effetti e di forme polifoniche ».

Questa larga abitudine di trattare il madrigale, adattandolo ad ogni componimento, aveva finito col paganizzare maggiormente gli animi, fino al punto che, fra uno sprezzante indifferentismo e una bassa volgarità, si poneva in derisione le cose della religione, e quella liturgia sacra, che aveva attirato per lo innanzi il popolo nei tempî, era oggetto ora di profanazione, d'ironia, di scherno e di diserzione dai tempî stessi.

Toccava a qualcuno il richiamare il popolo con nuova seduzione alle cerimonie ecclesiastiche, come dopo il mille il popolo vi era stato chiamato colla grandiosità dei misteri antichi. Colui che « d'amabil genio e di gentil maniera » si decise coll'animo ardente di fede a questo ufficio fu Filippo Neri, il quale s'adoperò per dare impulso alla musica sacra coll'invenzione del *mistero-opera*, o *dramma sacro*, od *oratorio* (1).

(1) San Filippo Neri, fiorentino (1515-1595), per la sua virtù, per la sua bontà detto *Pippo il buono*, fu studiosissimo e celebre nell'apostolato

Il Neri non fu solo, ma ebbe a compagno un genio, che segna la maggior gloria dell' arte musicale eminentemente cristiana nel Medio Evo, Giovanni Pier Luigi di Sante, detto il *Palestrina* (1). Fu lui che ricondusse ai rivi limpidi della monodia gregoriana la musica sacra, e con lui parve assumesse armonie celestiali, voci e cadenze di creature spazianti nell' infinità dei cieli.

L'innovazione, accompagnata da grandi apparati, piacque e corrispose largamente al fine per il quale era stata ideata, ma a poco a poco lo stile sacro si fuse col profano e questo snaturò quello, tanto che col tempo l' oratorio puro e semplice emigrò dall' I-

---

della evangelizzazione e della pratica carità. A lui si deve l'avere rialzate le sorti miserrime del dramma religioso, del quale si servì come mezzo efficace per accendere ed elevare nell' animo lo spirito religioso. Avendo nel 1558 ottenuto di fondare la congregazione dell'Oratorio, luogo di preghiera, di devozione, e d' insegnamento della religione, si chiamò poi *oratorio* il genere musicale promosso dal Neri, il quale si dette anche a scrivere pel suo oratorio drammi religiosi, fra i quali, pare, il *Tobia e l' Angelo*. Il primo musico dell' oratorio del Neri fu il famoso fiorentino Animuccia, a cui successero il Palestrina, il Nanini, e il Marenzio.

(1) Giovanni Pierluigi, detto Palestrina dalla sua patria, (l' antica *Praeneste*), nacque nel 1514 e morì a Roma il 2 febbraio 1594, assistito da S. Filippo Neri. Il sommo maestro della scuola romana, il più gran musico della cattolicità cristiana, fu fra i maestri di cappella del Vaticano, poi di S. Giovanni in Laterano, di Santa Maria Maggiore, e, alla morte dell' Animuccia, maestro di cappella di S. Pietro.

Compose moltissimi capolavori, ma qui basti che si noti la celeberrima messa di Papa *Marcello* e l' altra *Assumpta est Maria in coelum*, il famoso *Stabat*, gli *Improperi* ecc. coi quali egli mostrò di avere inalzato alle massima perfezione lo stile ecclesiastico musicale da cappella, detto poi alla Palestrina.

talia, dove rimase composizione privilegiata
raro ingegno.

È logico, e la più pratica esperienza
che ogni genere letterario non nasce imme
esplica perfetto da principio, perchè ogni p
mento avviene per gradi, e la gradazione q
possa succedere sollecita e chiara pure nell
gine spesso è lontana ed oscura. Non so,
parere avventurata, o per lo meno troppo
mia affermazione, ma io dico che il dram
cale si ebbe nel seicento, perchè nel secolo
si ebbero e il *madrigale*, applicato come *in*
e l' *oratorio*, che sono i due elementi che
scono il dramma lirico moderno.

E se un po' di curiosità e anzi d' inter
gesse ognuno che si compiace del nostr
musicale, a rintracciare le multiple e diffic
le quali l' arte ha dovuto passare per giung
primato, s' accorgerebbe bene che lento e c
non rapido e saltuario è stato il progresso
stra musica profana o da teatro.

Tracce di musica applicata agl' *inte*
azione mista di canto e di musica ne troviam
anteriori, fin da quando nel 1475 nella ci
renze fu rappresentato l'*Orfeo* del Poliziano
alla corte di Ferrara la *Favola di Cefalo;*
uno spettacolo scenico in Tortona per le
Gian Galeazzo Sforza e Isabella d' Arago
da quando nel 1492 a Napoli nelle sale
Capuano, d' innanzi ad Alfonso Duca di C
rappresentò un lavoro del Sannazzaro, perc
questi lavori non fu estranea la musica.

Circa la metà del secolo XVI si hanno frequenti tentativi per musicare drammi profani, e s'incomincia coll'innestarvi dei madrigali, dei cori cantati tra l'una e l'altra scena, oltre gl'intermezzi tra atto ed atto; ed è appunto in questi intermezzi delle commedie del cinquecento, che, secondo me, si scorge il germe del melodramma.

La produzione di tali intermezzi, di tali madrigali, diventava sempre più copiosa quanto più si andava riformando la tecnica musicale, i cui progressi dipendevano anche dai progressi della poesia, perchè l'uno e l'altro elemento artistico tendeva ad una fusione, facilitata dal compiersi dell'accompagnamento degl'istrumenti che ai semplici effetti materiali veniva sostituendo a poco a poco effetti di espressione.

Strabocchevole poi addirittura è questo genere di produzione musicale per tutta la seconda metà del secolo XVI, e non se ne perderà la specie neanche nel secolo futuro, nel quale, accanto al fiorire del melodramma, noi vedremo uno sterminato numero di musici rivestire di note la poesia, loro fornita dai canzonieri del Tansillo, del Tasso, del Guarini, del Chiabrera, del Marini ecc.

Ripeto che tal genere di componimenti era copiosissimo, ma mi affretto ad aggiungere che era molto meschino, senza scopo artistico, poichè mancava ancora l'espressione efficace dei sentimenti. I musici di quel tempo, ignorando la monodia ed armonia strumentale, ricorrevano spesso, quasi, dice un intenditore d'arte, « ad un'algebra musicale », priva di vita e senza spirito, e nella trattazione di un soggetto profano, ricorrevano all'imitazione e alla colleganza d'intonazioni volgari. La musica era un pretesto

col quale si cercava di rendere più grandi
spettacoli, che con sfarzo grandissimo si da
nelle corti o nelle case private per festeggia
avvenimenti.

Mancando a questo genere di musica un
lievito che gli desse vita, è naturale che pre
vesse cedere innanzi all'imponenza di un ge
cui l'arte musicale venisse ad essere collega
mamente colla poesia, poichè mentre la nota
cale esprime un affetto vago ed interminato, la
esprime la forza e l'intensità di quell'affetto;
la destinazione a cui doveva mirare il nuovo
era la fusione della musica con la parola, e t
sione costituì il melodramma. In che consista
lodramma lo accenneremo tra breve, ma int
ponga mente che vi occorsero molti e mol
perchè il melodramma potesse giungere alla s
fezione.

Firenze, che, dalle sue origini in poi, fu
maestra di ogni più bella e gentile creazio
genio italiano; Firenze, a cui fu serbato la
essere stata la culla bene auspicata della vera
Firenze, a cui fortuna fu in ogni tempo la
spensiera di virtù; Firenze ha anche il v
aver dato vita al melodramma, e storicamen
si deve disconoscere che la musica moderna
origine in Firenze fra il 1580 e il 1590,
cioè il Caccini (1) fece sentire i primi saggi

(1) Giulio Caccini, detto Giulio Romano, nacque a Roma
morì a Firenze verso il 1620. Fu l'iniziatore, il padre del mod
o stile recitativo. I suoi lavori principali, condotti secondo la n
niera musicale, sono: *Il combattimento di Apollo col Serpente*

monodico nella *Camerata* dei Bardi; quando cioè i *Canti Carnascialeschi* di Lorenzo il Magnifico vengono rivestiti di musica, e in casa degli stessi Bardi Conti di Vernio, si danno le prime rappresentazioni sceniche, quali *Il Satiro*, e *La Disperazione di Fileno* di Emilio del Cavaliere, su parole di Laura Guidicioni da Lucca (1590) (1).

Giovanni Bardi Conte di Vernio era non solo un mecenate, che amava offrire protezione ed ospitalità nel suo palazzo di Firenze a quanti allora si contassero cultori della musica, ma egli stesso vi si dedicava con amore, siccome musico e poeta, ed era tanta la competenza in lui per tutto ciò che potesse interessare il teatro, chè a lui era affidato il buon andamento delle grandiose solennità che in varie ricorrenze si celebravano alla corte toscana. Tra i musici che solevano convenire in casa del Conte di Vernio v' era il Caccini, il del Cavaliere, il Galilei, il Peri, il Rinuccini, il Corsi, il Mei, lo Strozzi, i primi che videro la necessità di una riforma musicale (2).

Dafne, in collaborazione col Peri (1594); *Il rapimento di Cefalo* 1597; le *Nuove Musiche*, raccolta graziosa di madrigali ad una voce: l'*Euridice* (1600).

(1) Emilio del Cavaliere nacque a Roma circa il 1550 e morì nel 1602. Visse alla corte de' Medici a Firenze, fu dei più volenterosi cooperatori della riforma musicale. Compose la *Grande Commedia* (1588); *Il Satiro*: *La disperazione di Fileno* (1590); il *Giuoco della Cieca* (1595). Il suo lavoro più considerevole è l'oratorio: *La rappresentazione di anima e corpo* (1600).

Il Cavaliere fu il primo che vestì di note musicali un' intera azione drammatica.

(2) Vincenzo Galilei, nato a Firenze circa il 1533 e ivi morto intorno al 1600, fu il padre del sommo Galileo Galilei. Autore di musica adattata a frammenti di poesia classica antica e moderna, compose anche le *La-*

La riforma doveva consistere nel sup
abusi, introdotti dalla musica moderna,
della vera musica antica, togliendola dall
nelle quali era stata ridotta dal tempo; nel se
e nel dare una certa espressione alla frase
allontanandola così dalle ripetizioni, dal
dalla monotonia irrigidita della musica ma
e della polifonia vocale, e dandole per fo
lo stile rappresentativo, lo stile monodico.

---

mentazioni di Geremia. Pubblicò vari discorsi e dissertaz
per la storia della musica.

— P. Iacopo Peri, fiorì anch'egli nella seconda metà
alla corte de' Medici a Firenze e degli Estensi a Ferrara. A
borazione del Caccini della *Dafne* (1594), e dell'*Euridice* (
vero dramma per musica. I primi esecutori furono il Peri *(O*
(Arcetro), Bassi *(Aminta)*, Giusti *(Dafne)*, Palantrotti *(Plu*
chestra, siccome s' apprende dalla prefazione fatta poi dal
dice, era composta di un gravicembalo, di un chitarrone, di u
e di un liuto grosso. — Le prime edizioni del lavoro sono q
rescotti, Firenze 1601; del Roveri, Venezia, 1608.

— Ottavio Rinuccini, famoso poeta drammatico fiore
tempi (1550-1621), scrisse intermezzi, madrigali, la *Dafn*
l'*Arianna*. Fu caro anch'egli ai De Medici e alla corte di
— Iacopo Corsi, nobile fiorentino nella cui casa s'acc
tisti della riforma contemporaneamente e dopo finite le riu
Bardi. In sua casa fu rappresentata per la prima volta la
— Fu musico e poeta.

— Girolamo Mei, uomo di profonda e vasta coltura
nelle lettere e nelle arti. Autore di discorsi sulla musica,
de Musica, del *Consonantium genera*, pubblicato a Venez
Discorso sopra la musica antica e moderna (1602). Il
nella Vaticana.

— Pietro Strozzi, valente musicista anch'egli, scrisse
zione di altri artisti del tempo musica d'occasione più che

Ad effettuare l'idea della riforma vi si applicarono validamente, quali più, quali meno, tutti coloro che, come abbiam detto, convenivano in casa del Conte di Vernio, il quale animava e sollecitava ad una conclusione efficace ed utile.

Emilio del Cavaliere fa un primo tentativo per riuscire. ad adattare la musica al linguaggio musicale, cioè al recitativo, rappresentando nel 1590, le due menzionate pastorali il *Satiro* e *La disperazione di Fileno*: Vincenzo Galilei dà nuove ed insperate forme allo stile monodico, musicando il *Conte Ugolino di Dante*, e pubblicando frammenti d'inni greci: Giulio Caccini riesce a felici concezioni armoniche alle quali concorda la voce del cuore, gli affetti ed i sentimenti.

Come finora il centro della società artistica di Firenze è stata la casa del Conte di Vernio, colla partenza di questi per Roma lo divenne la casa di Iacopo Corsi, il quale, esperto com'era dell'arte, prese a presiedere il cenacolo degli artisti, e in casa sua fu che nel 1594 si rappresentò la *Dafne*, musica del Caccini e del Peri e poesia di Ottavio Rinuccini.

Il dramma semplice, ma non nuovo, più che per intrinseci pregi, dovè piacere per la grandiosità dell'apparato scenico, giacchè, come ho giá accennato, pregio maggiore allora era raggiungere l'effetto. Ma, se la parte riserbata al poeta non fu gran cosa, come grande non fu quella del musico, certo è, che la *Dafne* costituisce il primo esempio di recitativo del teatro lirico italiano, e il primo di un completo componimento poetico melodrammatico.

Non è compito del momento, nè opportuno il luogo, che io riepiloghi quanto distesamente è stato

scritto intorno ai pregi e ai difetti della *D*
questioni sostenute per stabilire con certez
della sua prima rappresentazione, e le ricer
son man mano fatte per constatare, se l'op
cale della *Dafne* aspetti a Iacopo Peri s
Giulio Caccini soltanto, o a tutti e due
A me basta affermare che, se non la *Daf*
mente la idea di un primo modello di me
è dovuto alla colloborazione di tutti coloro
venivano in casa Corsi, perchè ciascuno v
suo contributo.

Inaugurato così il nuovo genere di poe
cale e di spettacolo teatrale, assistiamo s
del secolo ad una febbrile attività per crea
melodrammi sul modello del Rinuccini. E co
musici fiorentini e romani si adoperano p
pire e comporre nuovi lavori, altri, che no
il genio per poterli seguire nel raggiunto p
mento, seguono l'antico indirizzo polifon
vendo madrigali e intermezzi come per il
così noi vediamo Emilio del Cavaliere, i
Cardinale di Montalto e all'Arciduca Fe
darne un esempio, rappresentando nel 1595
della Cieca, e il modenese Orazio Vecchi (1
sentando l'*Anfiparnaso*, vantandosi di essere

(1) Il Vecchi (1550-1605) fu dei più distinti musici del
Bizzarro, gioviale, trasfondeva molta parte del suo umore g
musicale dei suoi lavori. Egli scrisse molto e con successo.
pricci, madrigali, mottetti, conosciuti in raccolte dal titolo:
sicale, Veglie di Siena, Selva di varie ricreazioni ecc. I
che lo mandò alla posterità onorato di studio e discussioni è
armonica « L'*Anfiparnaso* », rappresentato nel 1594 alla Co

ventore « dell' accoppiamento di commedia e di musica », ma mostrando in pari tempo d' ignorare che altri prima di lui l'aveva tentato, e precisamente il Viola (1) che nel 1555 musicava il *Sacrifizio* del Beccari; al Vecchi invece aspetta il merito di avere saputo applicare il genere madrigalesco all'azione comica, riuscendo all'opera buffa.

Se agli ultimi anni del cinquecento rimonta l'origine del melodramma, s'appartiene al seicento il suo sviluppo, come al settecento la sua maggiore perfezione. Il melodramma « è forse il solo avvenimento letterario in Italia, che possa ridondare in gloria del secolo XVII » afferma Sismondo de Sismondi.

Il secolo si apre con un anno famoso nella storia musicale, poichè è nel 1600, 6 ottobre, che nel palazzo Pitti, celebrandosi grandiose feste per le nozze di Maria De Medici con Enrico IV, si rappresenta l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, musicata dagli stessi Peri e Caccini e messa in iscena dal Corsi. Quantunque il merito del Rinuccini consista tutto nell'aver saputo, togliendo il soggetto dall' *Orfeo* del Poliziano, dare fine lieto al componimento, pure è tanto il favore con che è accolto, chè subito dopo, 9 ottobre, si rappresenta il *Ratto di Cefalo*, azione pastorale, musicata dal Caccini, e, in Santa Maria in Valicella, *La rappresentazione di Anima e di Corpo*, grandioso mistero di Laura Guidicioni, musicato da Emilio del Cavaliere. Tanto della partitura di questo

(1) Alfonso della Viola da Ferrara (1508-1570) fu musico presso la corte Estense, autore lodato di madrigali, di mottetti, dell' *Orbecche*, dell' *Aretusa*, e del *Sacrificio pastorale*, in forma di madrigale, rappresentato nel 1554 alla corte Estense e poi in Francia presso Enrico II.

oratorio, quanto dei versi, ne è gelosamente conservata nella biblioteca di S. Cecilia di Roma una preziosa edizione, pubblicata da Alessandro Guidotti, che fu intimo del Cavaliere. Nello stesso anno nasceva il Cavalli, colui che, avvalendosi della scuola del Monteverdi, doveva poi dare « forma più precisa e più eloquente all'aria e al recitativo », colui che doveva essere ritenuto il fondatore dell'opera veneziana (1).

Vennero tanto in voga quelle rappresentazioni, piacque tanto alla società del tempo l'innovazione portata dalla Camerata dei Bardi, che non vi fu poi occasione dove mancasse qualche rappresentazione musicale; e siccome vi concorrevano congiunte le arti sorelle della musica, come la pittura, la scultura e l'architettura, così tale genere di spettacoli divenne quasi un bisogno, come in altre epoche erano stati un bisogno delle popolazioni le gare delle arene, le sfide nei circhi, i tornei, i giudizi di Dio ecc.

Ottavio Rinuccini, di vivido ingegno, e la cui dote migliore di buon poeta consisteva nel saper scegliere della lingua quelle parti che meglio si potevano adattare all'armonia dei suoni, tacque alcuni anni, perchè al pari di tanti altri artisti ebbe le sue avventure amorose, le quali lo distrassero, senza

---

(1) Pier Francesco Caletti Bruni, cremasco (1600-1676), è noto più per Francesco Cavalli veneziano. A lui spetta in gran parte il merito d'aver trasformata la melopea drammatica nel recitativo e nell'aria. Fu scolaro del celebre Monteverdi, e maestro della cappella di S. Marco a Venezia — Suo primo lavoro sono le *Nozze di Teti e Peleo* (1639). Al teatro s. Cassiano di Venezia nel 1649 si rappresentò il *Giasone*, scritto su parole del Cicognini. Fu a Parigi dove mise in scena il *Serse* e l'*Ercole Amante* nel (1660). Scrisse un'infinità di altre opere e di lavori per chiesa.

dubbio, dall'agone nel quale era sceso pieno di volontà. Ebbe egli l'animo infiammato da forte e irresistibile passione per Maria de Medici, che seguì in Francia per alcun tempo. Sedata nell'animo suo quella passione, Rinuccini tornò in Italia, e fosse maturità maggiore d'ingegno, o ispirazione più felice, suggestionata da lieti ricordi d'amore, certo è che nel 1608 egli empì del suo nome l'Italia con un altro melodramma, l'*Arianna*, nella quale egli riuscì a raggiungere maggiore grado di perfezione, con pagine semplici, sentite, prive cioè di quel convenzionalismo e quell'artifizio che sovrabbondarono nelle sue poetiche produzioni e in quelle degli altri.

L'*Arianna* segnò un passo innanzi abbastanza sicuro, anche perchè Claudio Monteverdi (1) che la rivestì di note, era musico più perfetto di quello che non lo fossero il Caccini, il Peri, il Corsi ecc. La rappresentazione dell'*Arianna*, con meravigliosi apparecchi scenici, ebbe luogo il 28 Maggio 1608 alla Corte di Mantova, e la parte della protagonista fu

(1) Claudio Monteverdi, inventore della tonalità moderna, che rese popolare l'arte nuova musicale, nacque in Cremona nel 1568 e morì a Venezia nel 1643. Fu maestro di cappella nella basilica di S. Marco. Compose l'*Orfeo*, rappresentato alla corte dei Gonzaga di Mantova nel 1607, su poesia di Alessandro Striggio, l'*Arianna*, musica sacra, madrigali, intermezzi, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624); *Proserpina rapita* (1630); *Adone* (1639); *Le nozze di Enea e Lavinia; il Ritorno di Ulisse in patria* (1641); *L'incoronazione di Poppea* (1642) che si ritiene il primo esempio di melodramma storico, e tante e tante altre opere ancora.

Genio anche inventivo il Monteverdi portò nell'arte delle novità, come, tra le altre molte, il pizzicato e il tremulo degli istrumenti ad arco.

sostenuta da Virginia Ramponi, moglie de
Giambattista Andreini (1).

Nello stesso tempo con l'*Orfeo* di Marc
gliano (2), rappresentato a Mantova (1608
altri lavori; l'estetica musicale melodica s'a
gia; con Paolo Quagliati (3) dà buone prc
stile recitativo da teatro; le forme monodicl
mono maggiore sviluppo, e mentre a poco
affoga il madrigale, senza però che se ne p
tutto la specie, viene in onore la *cantata*, cl
mano va assumendo la forma narrativa, di
recitativo e nell'aria; e quell'*oratorio*, di cui
tore Filippo Neri, progredisce e ad Emilio

---

(1) G. B. Andreini, nacque in Firenze nel 1578, da Francesco
celebre comico. Il figlio non fu degenere e divenne una delle p
figure del teatro nel 600. Fu attore e poeta e scrisse con indole
profana, sacre rappresentazioni, commedie, poemi, liriche ecc. F
ponimenti teatrali è notissimo l'*Adamo*, perchè si ritiene che
ne traesse ispirazioni per il suo *Paradiso Perduto*. Virginia Ram
moglie, fu valentissima cantante e attrice di gran fama col nome
rinda, forse perchè i suoi trionfi incominciarono con la rappresent
una tragedia del marito dal titolo *Florinda*. — L'Andreini morì

(2) Marco da Gagliano, nato a Firenze circa il 1576 e morto
appartenne alla Camerata de' Bardi, pubblicò musica a più voci,
sacra e drammi, come la *Dafne* (1607), per lui riveduta e modif
suo autore, il Rinuccini; *La Regina sant' Orsola*, su libretto di
Salvadori, fu rappresentata nel palazzo Pitti nel 1624, e si ritiene
il lavoro migliore del Gagliano. Nel 1628, su parole dello stesso Sa
scrisse la *Flora*.

(3) Paolo Quagliati, romano, fiorì nella prima metà del 600, a
mottetti, di *canzoni*, di *dialoghi*, di *drammi*, notevole, fra gli a
Carro di fedeltà d'amore (1611).

valiere tocca l' onore di averlo perfezionato, unendovi l' elemento profano, cioè la musica recitativa.

L' accordo che lodevolmente Ottavio Rinuccini e i suoi compagni si erano prefissi, cioè l' accordo tra la musica e la poesia, non avvenne in breve volger di tempo, ma occorre l' opera di quasi un secolo per ottenere un risultato sodisfacente e perfetto, dobbiamo cioè aspettare che nasca al mondo Pietro Metastasio, perchè compisca ed effettui la riforma iniziata da Apostolo Zeno.

Ma che ne fu del melodramma, considerato letterariamente, dal Rinuccini allo Zeno? Visse di una vita stentata, rachitica, anemica, o se piace, visse la vita di un tisico in cui si alternano e si avvicendano periodi simulati di buona salute, e periodi di crisi compassionevole. Il poverino si resse in piedi solo perchè si adattava al gusto del tempo, ma non trovò chi avesse però il vivo interesse d' imprimervi il suggello di una considerevole originalità, si trascinò, figurando imbellettato, cincischiato, camuffato dal lenocinio del concorso di quasi tutte le arti belle, perchè l' occhio prima che il cuore doveva avere il suo appagamento; era la vista che doveva godere della civetteria e della grandiosità delle decorazioni e degli ornamenti, dello sfarzo e dello sfoggio delle vesti e degli scenari.

Questa ricerca eccessiva dell' effetto non deve stupire, se si pensa che siamo in quel famoso seicento, in cui per l' effetto si sacrificava tutto, incuranti perfino di cadere nella inverosimiglianza, nella esagerazione ridicola e nelle banalità più marchiane.

Si pensi che siamo in quell' età, in cui gli esempi di secentismo si prendono con le molle a migliaia;

in cui un prelato poteva dal pulpito pr
mirato: *Or mentre la mia voce ad imita*
Beatissima Vergine partorirà il verbo c
divina, voi frattanto provvedetegli la cu
lenzio ed apprestategli le fascie dell'
in cui un poeta epico poteva gloriarsi di
musa:

> Pare che il cielo ondeggi e il mare avvam
> Scorron l'onde pel ciel, pel mare i lampi.

In cui le lucciole erano *incarnate*
mare in burrasca *un ventre gonfiato d'o*
pisia; in cui uno scrittore poteva senz
mettersi d'intitolare un'opera storica, in q
ed umoristica maniera; *Cannocchiale stor*
guardare dall'anno 1568 fino al pr
mondo, e tira appresso le cose più men
nora succedute.

Siamo nel seicento in cui la pittura,
e l'architettura si permettono arditezze
false e barocche.

La Spagna, spadroneggiando per l
parte d'Italia, vi aveva imposto pertutto,
delitti, disse una volta Enrico Nencioni, le
i suoi costumi e il suo cerimoniale, caratt
eccentriche, rumoreggianti e peregrine nov
finito col pervertire il gusto degl'italiani,
stessi non inclini alla vuota, fredda e pue
delle iperboliche gonfiezze e delle immagina
ticate e ricercate. E se il mal seme veni
cando con fertilità dannosa, vuoi nella vit
che nella privata, vuoi nell'arte che nelle le

ritenersi che anche il teatro si assoggettasse alle nuove tendenze del gusto.

Vi è un' altra ragione che giustifica, e rivela quasi assoluta la necessità della ricerca nella magnificenza meravigliosa degli spettacoli, durante il secolo XVII, in cui il melodramma attraversa un periodo di laboriosa gestazione. Questa seconda ragione risiede nella distanza che vi è tra la parola ordinaria e la poesia, e tra la poesia comune e la musica, per la quale doveva essere di grande difficoltà la fusione dei due elementi, tanto che, per la capacità insufficiente di riuscirvi dei compositori, si cercava di trarre utile partito per uno spettacolo, dalla grandiosità dell'apparato rappresentativo.

E poi un' altra ragione che, secondo me, ha un certo valore, si è che questi spettacoli, prima che potessero essere rappresentati in teatro pel pubblico, venivano composti e rappresentati nelle Corti d'Italia, fra le quali doveva esservi una ben viva e gelosa gara di emularsi e di superarsi nel lusso dell' allestimento degli spettacoli stessi. E non mi pare neppure fuori proposito aggiungere che in tutti gli spettacoli teatrali di quei tempi, come già presso i Greci e i Latini, l'azione non s'immaginava quasi mai svolgersi tra le pareti domestiche, ma all'aperto, vale a dire o in una piazza, o in una campagna o per una via, cosicchè dovendosi imitare, o l'edilizia ornamentale dei fabbricati, o la vita delle strade, o la natura lussureggiante dei campi, si escogitavano tutti i mezzi per avvicinarsi all'illusione della realtà.

Ed ecco che non si deve esser sorpresi da maraviglia, che, festeggiandosi il 18 Febbraio 1628 il natalizio della Principessa Cristina di Savoia a To-

rino, si preparasse uno spettacolo in suo onor
ideato che dopo la comparsa di una *lucid*
gloria, dei quattro elementi, di un vulcano e
sala si riempì di acqua e quasi fosse un lago
solcato da una nave, la quale, a tempo e duo
trasformò in una gran tavola, intorno alla qu
sedettero a sontuoso banchetto i Reali e gl' in
Su di uno scoglio ingegnosamente costruito ne
era stato eretto un teatro, nel quale fu poi ra
sentato *L' Arione*, favola boschereccia del Bi
con intermezzi di cori, di quadriglie, di lot
sirene, pigmei e silvani..... Insomma qualcheco
non potersi immaginare, e tanto meno descr
qualche cosa che oggi, forse, sarebbe addirittur
possibile e che allora costituiva, come abbiam
una naturalissima necessità.

Informa il Bartoli, scrivendo degli *Apparat*
nici, che circa il primo quarto del secolo X
Rimini fu rappresentata un' opera, di cui si
la scena colla vista dei Campi Elisi; ovunque
sione di fiori e di acque spruzzanti; fiumi in
nanza; le statue dei più grandi poeti, i quali suon
e cantavano, Apollo che gittava fiori ecc. Com
zione di un carro trionfale, tirato da cavalli bi
sul quale era assisa Pallade, ottorniata da altra
emersione dalle acque di Tritoni e di Dee m
poi rovine di archi e di palazzi; elefanti che tir
il carro della Fama; il panorama di Rimini;
tra le fiamme, e Giove che compariva dal cielo.
l' opera il ballo, la *Deificazione di Enea*, un
che rinunzio a descrivere, ma tale, che in suo
fronto i balli del nostro Manzotti sono inferior

escogitazione di novità e per meraviglia di concezione coreografica.

Chi poi vuol farsi un' idea di quale e *quanta* stranezza si usasse nell' apparecchio scenico *del seicento* e del settecento, scorra le pagine *del Quadrio*, del Bettinelli e di Benedetto Marcello *(1), che*, vissuti in quelle età, ne danno curiose memorie nelle loro opere. E oltre il lavoro speciale citato del Bartoli sui scenari, consulti il *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, le raccolte di scenari di Basilio Locatelli nella Casanatense, l'altra del Museo Correr di Venezia e quella, la più completa, della Biblioteca Nazionale di Napoli, e con buon profitto potrà ancora ricorrere alle opere di coloro che si occuparono di cronistoria teatrale, fra le quali posto considerevole hanno; *I teatri di Napoli* dell'amico egregio e caro Benedetto Croce; *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* di Corrado Ricci ecc.

Era tanta la difficoltà che presentava la complicazione di una *misse en scéne*, che da molti era ritenuta come cosa degna di serio studio. Immaginarsi che v'erano libri in proposito, fra i quali ricordo quello di un certo Sabbatini dal titolo: *Pratica di fabbricare scene e macchine nei teatri*, nel quale ognuno che ne avesse interesse poteva trovare norme e consigli.

---

(1) Il patrizio veneziano Benedetto Marcello nacque nel 1686, morì nel 1739. Oltre ad essere uomo di grande pratica ed autorità come politico, egli fu anche buon poeta ed eccellente compositore di messe, di madrigali, di oratori. L' opera che lo tramandò ai posteri come musico insigne è: *L' Estro poetico-armonico, parafrasi sopra i primi* 50 *salmi di Davide*, e come letterato distinto, la famosa satira: *Il Teatro alla Moda*.

E a proposito di pubblicazioni *ad hoc*, mi preme notare che nella R. Biblioteca Estense di Modena, fra la preziosa raccolta di manoscritti, già posseduta dal chiarissimo letterato e scrittore Giuseppe Campori, patrizio modenese, vi ha un cod. cart. in 8° di carte 134 del secolo XVII, dal titolo: *Il Chorago.* È appunto un trattato, diviso in 23 capitoli, sulla *misse en scéne* delle composizioni drammatiche.

Con molta curiosità e con molto interesse ho scorso qua e là quelle pagine.

Intorno alle macchine il codice dice: « ..... le macchine rapischino gli animi delli aspettatori, poichè il vedere cose, che quasi sono soprannaturali come d'uno dalla terra salire al cielo, l'apparire una nugola in mezzo la scena, ripiena di suoni e di canti, il vedere dal mezzo della terra surgere un tempio, il mutarsi in un tratto tutta la scena in iscogli e selve, il vedere subito comparire il mare ed in quello Tritoni, Deità, navi et simili altre cose, dove l'occhio rimane ingannato, reca infinito diletto, come chiaramente si conosce dalla curiosità, che hanno gli uomini di vederle, che viene cagionata e da diletto e dalla curiosità di sapere il modo, col quale sono fatte, di che chiara testimonianza ci fanno gli giuocatori di mano, che il popolo con tanta curiosità si ferma a vedere ».

Poi l'autore aggiunge: « l'argomento *bisogna* che ricerchi o ammetta qualche macchina di quando in quando, se non sempre, almeno qualche apparenza di spelonche, giardini o altre varietà, come di cori, balli, moresche, abbattimenti e simili tresche ecc. ». In seguito dà norme e consigli come eseguire e montare macchine per rappresentare il mare con vascelli, l'ap-

parizione di deitá in mezzo al cielo, il paradiso, nuvole, cavalieri armati e in giostra, il volar di un' aquila o di altro mostro, che, movendo l'ale, coll'ugne rapisca un fanciullo: per raffigurare un *precipizio* dal cielo, come la caduta di Lucifero, la trasformazione di mostri e ninfe in uomini e donne e viceversa, il sorgere dalla terra, come per incanto, di un monte, di un tempio e poi il far che quello sparisca e questo sia da Giove fulminato e via via ».

Intorno poi ai personaggi, nota che per le azioni profane « sembrano molto a proposito le deità antiche, come Apollo, Theti, Nettuno, ed altri stimati numi, come anche i medesimi Dei esterni vetusti, massime tra i quali si possono annoverare i fiumi, i laghi, massime i più celebri appresso le Muse, come Peneo, Debro, Nasimeno, con sopra tutti quei personaggi, che stimiamo essere stati perfetti musici come Orfeo, Anfione et simili ». Poi soggiunge che in questo genere di composizione si conviene anche la personificazione di attributi ideali, come virtù, vizi ecc.

Per le azioni sacre, i personaggi più a proposito « pare che siano quelli che per antichità di tipo et diversità di costumi sono più lontani dalle cose presenti, quali sono i Patriarchi antichi, massimamente quelli che hanno concetto d' essere stati musici come Davide.... gli attributi divini, come la sapienza e l' amor divino, e tutte le virtù et anche le persone, che noi stimiamo essere in Paradiso.... li Angeli... i pianeti e li altri corpi inanimati, ma pochi in forma et vestito ideale ».

La Camerata dei Bardi, era riuscita dunque a dare vita al recitativo, togliendo così ogni parte par-

lata nella rappresentazione scenica, perchè, giov
d'una più compita cognizione letteraria del
greco, si era persuasa che ufficio vero della
non era quello di affogare e di accoppare addi
il verso, ma quasi di sottolinearlo, dandogli
mento, colore ed espressione. E per mezzo di
nazione e di semplificazione dal recitativo ger
quasi spontanea la melodia; quella melodia
quale soltanto, io credo che l'arte musicale
giungere alla sua meta, cioè al commoviment
l'anima, alla elevazione dello spirito; quella n
che parve avere sempre in Italia il più esteso
propizio terreno a sorgere vaga, originale, de
e che anche oggi, salda nei fasti del passato,
alle aride evoluzioni dell'arte musicale, e non
ad essere demolita dai sostenitori della così
musica dell'avvenire.

La melodia riuscì dunque a distruggere la
esagerata della musica, per l'innanzi prevalen
restava però sempre la maggiore difficoltà,
cioè di riuscire a combinare la musica colla
in modo che una non fosse sopraffatta dall'al
di pari passo spiegassero la loro influenza p
giungere lo scopo comune. Ma invece « i p
« della musica vennero ad incontrarsi colla de
« della poesia, così la prima si fè schiava la s
« e ne usò come quasi di una semplice decor
« essa la dominò, la sottomise alle sue conve
« fece dei passi proporzionati alla preminer
« aveva acquistata ed all'aiuto che richiede
« altre arti ».

Non furono coronati presto da buon
tutti gli sforzi tentati ed adoperati dal Rinu

dai compagni suoi, per disciplinare l'una all'altra le due arti, dimostrando come fosse necessario scegliere di tutto il linguaggio poetico solo quella parte più consentanea e verosimile all'espressione del parlare semplice; come fosse conveniente preferire l'uso di un metro più breve che non fosse l'esametro antico, reso, in certa maniera, dall'endecasillabo italiano, e come fosse anzi di grande vantaggio all'orecchio e alla composizione l'alternare l'endecasillabo coll'ottonario e col settenario.

I precetti erano ragionevoli e ragionati, ma a tutti non parve facile l'adottarli, e così troviamo, svolgendo le belle pagine della storia dell'arte, che i primi melodrammi abbondano di recitativo, con frequenza di cori e d'intermezzi, ma con scarsezza di arie di duetti e di pezzi concertati; vediamo esempi ancora di grotteschi adattamenti di certa poesia a certa musica, fatti in tutto altro modo che in quello che potessero completarsi e chiarirsi a vicenda; e c'imbattiamo in musici che, come nel secolo precedente, si affannano ad imbastire alle loro composizioni squarci della lirica magnifica del cinquecento e dei secoli precedenti. E così si addolciscono di note Petrarca, Ariosto, Sannazzaro, Tasso, Guarini, Marini, Tansillo e via via; ed ecco venire in luce le *Lagrime di Erminia* del Rovetta, *Erminia sul Giordano* di Michelangelo Rossi, *Olindo e Sofronia* del Mazzocchi, il *Pastor fido* di Filippo de Monte, la *Catena d'Adone* dello stesso Mazzocchi, le *Lagrime di S. Pietro* del celebre Orlando di Lasso ecc. (1).

(1) Giovanni Rovetta fu scolaro del Monteverdi e maestro di cappella per lunghi anni a Venezia. Compose molto con onore. Sono suoi l'Er-

La musica, trovate nuove seduzioni di forma, e messasi sulla buona via, tirava diritto pel fatto suo, proponendosi un progresso che in breve raggiunse, e nelle canzoni e nelle arie ad una voce del secolo XVII abbiamo pagine (1) di tale efficacia melodica, che oggi potrebbero far stupire gli intenditori d'arte, e fare arrossire tutti coloro che, per inqualificabile amore di distruggere tutto ciò che è gloriosa produzione indigena, corrono dietro a non durevoli insegnamenti esotici. Anche la poesia incomincia a progredire, perchè i poeti pare abbiano finalmente capito ciò che occorre pel dramma musicale, e i musici dal canto

---

cole in Lidia, Argiope ed altri lavori. — Michelangelo Rossi fu famoso violinista, tanto da essere detto il *Michelangelo del violino*. Di sue composizioni in partitura, credo che sopravviva appunto soltanto l'*Erminia sul Giordano* (1608). Lasciò anche opere teoriche.

Domenico Mazzocchi, o Marzocchi secondo molti, della scuola romana, vissuto fra il 1590 e il 1657 ha il merito di avere egli inventato i segni convenzionali delle gradazioni tonali e di avere avvantaggiato il contrappunto.

Scrisse molti madrigali, oratori e l'opera drammatica sopra ricordata.

Filippo De Monte, dalla sua patria, (Mons nel Belgio), fu maestro di corte e maestro di cappella; è stimato come uno dei più grandi musici del Belgio. Compose moltissimi volumi di canzoni, madrigali e parecchie messe.

Grande musico nato parimenti a Mons, fu Orlando Lasso, Roland de Lattre (1520-1594), in Italia egli fu maestro di cappella in S. Giovanni Laterano a Roma. Fu in Austria, in Francia, in Baviera, acquistando sempre fama singolare. Lasciò un numero strabocchevole di composizioni. A lui si deve l'avere perfezionata l'arte del contrappunto, e l'avere condotta la musica sacra a maggiore altezza.

(1) Si veda l'esempio nella splendida raccolta di monumenti dell'*Arte Musicale* fatta dal prof. Torchi, editore il Ricordi.

loro, sacrificando un poco della solita indipendenza, avranno più cura che il senso della parola abbia più stretto legame col significato dei suoni.

Giunto a questo punto, lascierò di parlare della parte riserbata al musico, e seguirò solo il còmpito del poeta melodrammatico.

Scrivere quello che noi chiamiamo orrendamente un *libretto* per opera, si ritiene che sia cosa facile, ma non così può giudicare chiunque abbia una certa esperienza della cosa; per mia parte non mi perito di sostenere che non vi è fattura di componimento poetico nella quale sia più inceppata la volontà del poeta.

Il libretto di un'opera, non è un libro da leggersi fuori della rappresentazione, perchè esso non è che una parte dello spettacolo. « È il primo abbozzo di un quadro, vi mancano i colori, che vi sono aggiunti poi dalla musica, vi mancano le mezze tinte che sono date dalla scena muta ».

Bonaventura Zumbini ha scritto, che « vi sono materie che hanno da natura qualche cosa di quella forma onde vanno pienamente improntate per divenire opera d'arte ».

Il dramma per musica certamente non è di quelle, perchè del tutto senz'anima e senza colore, non potendo il poeta liberamente portarvi il contributo largo indipendente, illimitato del genio e dell'estro, sottoposti ad un'infinità di contorcimenti, di restrinzioni e di sacrifizi.

Il melodramma come opera d'arte è un assurdo, perchè il fondamento del dramma per musica è sempre il convenzionalismo. E in verità, non è convenzionale che i personaggi tutti, senza distinzione di età, di condizione sociale, debbano cantare anche se non ne

hanno voglia? Che quando nessuno li desidererebbe abbiano luogo i cori, solo perchè vi debbano essere? Che una scena che sarebbe bella se fosse breve, debba esser prolungata a danno di un'altra, che richiedente un maggiore svolgimento dev'essere invece strozzata? Tutto convenzionalismo, e alla logica e all'estetica e al buon senso ostracismo e sfratto.

A questo proposito mi vengono in mente certe parole, scritte dall'egregio collega Eugenio Checchi, il valoroso *Tom* del nostro giornalismo, in una delle sue ben pensate ed ultime cronache musicali; eccole integralmente: « Per me dico la verità, non comprendo come si possa ancora andare in teatro a vedere un dramma musicale in azione. Vorrei si abolissero le opere, perchè la musica non ha bisogno delle parole. L'arte dev'essere impersonale, appunto perchè è indeterminata. E non c'è nulla di più grottesco del vedere una prima donna e un tenore in maglia e con stivaloni che vengono a raccontare le loro faccende in musica ».

Il melodramma non visse come componimento veramente letterario che col Metastasio, perchè, secondo me, avendo egli avuto il merito grandissimo di trascurare le pastoie nelle quali si sarebbe potuto impigliare, riuscì a dare un soffio di vita alle sue composizioni, sicchè prima di essere musicate erano già musica. Durante il secolo XVII il melodramma invece non poteva considerarsi ancora genere letterario, e se allora come tale « non era ancor nato, oggi come tale è già spento, oggi al melodramma è sottentrato il *libretto*, che non è più poesia, ma una specie di canovaccio a servizio della musica; *oggi* regna e spadroneggia l'ugola ».

Se questo giudizio, lasciato da un letterato, che avrebbe meritata miglior fortuna, il Tallarigo, oggi potrà sembrare esagerato a chi ha fresca memoria dei libretti scritti da Arrigo Boito, da Giuseppe Giacosa, da Luigi Illica, da Arturo Colautti, certamente ha gran base di vero, e la prolifica produzione librettistica, molto lagrimevole, informi.

E se il dramma per musica è considerato presentemente come canovaccio, nel secolo XVII non gli era serbata miglior sorte, perchè, lo abbiam già detto con altre parole, era invece un insieme di scene scucite fra loro e adattate per forza alle note, sicchè da una parte seguiva la servilità dei poeti e dall'altra la dominazione indipendente dei musici. Ed a proposito della servilità dei poeti, ricordo che il Martelli, scrivendo di certe prevenzioni che necessariamente doveva avere il poeta nel secolo XVII, argutamente osservava, fra l'altro, che oltre i sacrifizi che scrivendo doveva tener presenti, per poter andar d'accordo colla musica, doveva assoggettarsi alle intenzioni dell'impresario sul numero e sulla qualità dello scenario, sulla maggiore o minore coppia di vestiario, sulla necessità o meno di qualche balletto ecc. E non era tutto, perchè il povero poeta, dovendosi adattare ai tempi, era obbligato alla scelta di un fatto nel quale non dovevano essere estranei numi e uomini, eroi e timidi, virtuose e bagasce, guerrieri e contadini, badando di porre in iscena personaggi tali e tanti, quanti corrispondessero alle voci create dal musico. E così il povero poeta doveva sottostare all'approvazione o al veto e del musico e dell'impresario, prima di potere compire un dramma.

Il *Chorago*, il manoscritto da me innanzi citato, intorno all'opera poetica conchiude: « Da tutte queste cose principalmente si raccoglie consistere la maggior perfezione del poeta in ritrovare, disporre et esprimere avvenimenti, affetti, figure, metri tali, che diano frequente occasione al compositore musico di variare modulazioni, armonie, grazie, sicchè vi possa mettere ora stil puro recitativo, ora ariette di armonia grave, festosa, dolce, bizzarra, ora anche vi possa tramettere fughe ad andamenti di madrigale, ed ogni altra bellezza e grazia musicale ».

E veniva la volta anche che poeta e musico dovevano perdere del tutto la pazienza, perchè *gli* attori *(virtuosi)* spesso avvanzavano le loro pretese, per le quali avveniva che composto e pronto un melodramma, gli attori trovassero, « che come azione non era del loro genere, e che come canto non istava nei loro mezzi ».

E così pubblico, impresario, musico, e attore erano lì sempre preparati a congiurare contro il poeta e l'opera sua.

E si consideri a qual segno il poeta doveva esser stanco e umiliato della sua difficile e schiava condizione, che il Muratori, nella sua *Perfetta Poesia*, cita una lettera a lui diretta dallo Zeno, scritta quando già si era nel settecento, vale a dire in un periodo favorevole pel melodramma, in cui dice: « Circa i « drammi, per dir sinceramente il mio sentimento « tuttochè ne abbia molti composti, sono il primo a « darne il voto della condanna. Il lungo esercizio mi « ha fatto conoscere che dove non si dà in molti « abusi, perdesi il primo fine di tali componimenti, « che è il diletto. Più si vuol stare sulle regole più si

« dispiace, e se il libretto ha qualche lodatore la
« scena ha poco concorso ». E il Maffei diceva ancor
più, affermando che: « i drammi per musica altro non
« sono che un' arte storpiata in grazia di un' altra, e
« dove il superiore serve all' inferiore, e dove il poeta
« pare tenga quel luogo, che tiene il violinista, ove
« suoni per ballo ».

Contro le incongruenze melodrammatiche del seicento e del settecento, nel 1786 alla Villa Imperiale di Shönbrunn fu rappresentato nel carnevale un melodramma di G. B. Casti. Il melodramma, condotto con chiara ironia, aveva per titolo: *Prima la musica e poi le parole.* Il nodo dell' azione sta in ciò, che un maestro pretende che il poeta gli metta insieme un libretto per musica che ha già servito ad altro melodramma.

Maestro. — . . . . Circa la musica
Non ve ne date pena; ella è già pronta
E voi sol vi dovete
Le parole adattare
Poeta. — . . . . Questo è l' istesso,
Che far l' abito, e poi
Far l' uomo a cui s' adatti.
Maestro. — Voi, signori poeti, siete matti.
Amico persuadetevi; chi mai
Credete che dar voglia attenzione
Alle vostre parole?
Musica in oggi, musica ci vuole.

La satira del Casti coglieva nel segno, e faceva il paio con l' altra del celebre Benedetto Marcello, quando, molto tempo prima del Casti, scriveva iro-

nicamente nel *Teatro alla moda*: « Il poeta com-
« porrà tutto il suo dramma senza farsi un' idea del
« soggetto, nè dell' azione, nè dell' insieme, ma in-
« vece scriverà verso per verso, acciocchè il nodo e
« l' intreccio riesca un mistero per tutti, e la curio-
« sità del pubblico sia tenuta desta fino al calare del
« sipario; avrà cura di far venire in scena i suoi
« personaggi senza motivo alcuno e di non farli
« andar via senza che ciascuno abbia cantato il suo
« pezzo. Egli non si piglierà nessun pensiero del
« talento degli attori, ma esigerà formalmente che il
« direttore degli spettacoli possa mettere a sua di-
« sposizione un orso ben addomesticato, un leone,
« un rosignolo, ed oltre a ciò fulmini, lampi, terre-
« moti. Con tali ammenicoli egli potrà ottenere dei
« magnifici effetti, e le bellezze più notevoli dell' o-
« pera consisteranno nel far passare continuamente
« innanzi agli occhi prigioni, pugnali, tossici, sup-
« plizi, salti mortali, eccessi di pazzia ».

Da ciò, è stato sempre così, si vede che il pubblico dei teatri s' interessava della pagina musicale e l' applaudiva, mentre indifferente della poesia, mostrava di non accorgersene. E tutto questo per quella tale necessità di cose per cui abbiamo constatato la servilità dell' opera poetica, dimostrando come il poeta sia stato sempre tenuto ad aggiustare e a conformare la sua composizione alla esigenze della tecnica, dello slancio, del colore e delle attrattive della musica. In tempi più vicini a noi cambiarono le cose in gran parte, ma invariabilmente ed indipendentemente da ogni assoggettamento, furono stabiliti pel melodramma certi principi di arte ai quali il poeta non deve in nessun caso derogare, senza che contravvenendovi

non gli aspetti giustamente la taccia, non onorevole, d'imperito e di corruttore della vera natura del melodramma.

E così non parlerò io di certi elementari precetti rettorici rigorosi, per cui il poeta, scrivendo un dramma per musica, deve badare di non aggiungere soverchiamente parole a parole a danno dell'azione, che dev' essere sviluppata senza languidezze e ritardi, e sceneggiata opportunamente, senza discostarsi troppo dalle famose tre unità, delle quali, se può accordarsi una certa libertà nel conservare o meno quella di tempo e quella di luogo, non può assolutamente trascurarsi quella di azione, affinchè non si abbia a perdere quell'effetto che da una concentrazione solo può aversi.

Per ciò che riguarda i caratteri si noti, che occorre attenersi ad una lodevole temperanza, per non esagerare nel ritrarli o troppo svenevoli e sdolcinati, o troppo fieri e rigidi; gli uni potrebbero precipitare nella volgarità e gli altri non concorrerebbero alla facile emozione dei delicati sentimenti che debbono essere risvegliati da un lavoro melodrammatico. I personaggi principali non siano nè troppo scarsi, nè abbondanti per numero, nè inverosimili nelle loro situazioni, ed abbiano negli atti e nelle parole decoro e convenienza. Scelga, e ciò preme gran fatto, scelga il poeta un soggetto confacente al fine per cui un'opera d'arte musicale vien fatta, cioè al commovimento e alla coscienza degli affetti; sia perciò un soggetto che abbia in sè qualche cosa di quegli affetti; affetti appunto che l'arte del musico dovrà maggiormente avvivare di movimento, di agitazione e di efficacia passionale.

E il soggetto prescelto rivesta di lirica vera, sentita, umana, capace dunque da per sè stessa di creare qualche cosa, indipendente dall'opera del musico, del quale dovrà solo preoccuparsi per frenarsi in certe proporzioni, in certi limiti per un maggiore o minore svolgimento, ma non per un maggiore o minore sentire poetico, perchè, se mi fosse concesso di parlare di quantità e qualità, vorrei dire che il poeta potrà contenersi rispetto alla quantità della sua poesia, ma non in fatto di qualità alla quale non debbono, nè possono essere imposti legami e limitazioni. Però non s'intenda con ciò, che il poeta, nel fare un libretto per opera, debba strettamente tenersi alle regole d'arte letteraria, perchè è erronea addirittura la pretesa di coloro che vogliono vedere nel libretto un capolavoro letterario, anzi quanto più si avvicina ad esserlo tanto più è imperfetto per poter essere musicato. Il segreto di una buona composizione melodrammatica sta nel fine della stessa, che è quello già più innanzi notato, di concorrere poeta e musico ad un'emozione completa ed unica; posto mente a questo fine l'opera dei due artisti deve fondersi senza che l'uno soverchi l'altro e viceversa. Il poeta non deve sbizzarirsi in concezioni strane, confuse, troppo involute, elevate, e, pensando che il suo lavoro dovrà essere commentato, diciam così, dalla musica, eviti di usare quei metri, quelle strofe, quelle rime che costituiranno per il musico serie difficoltà, o che l'obbligheranno di sacrificare, tagliare, modificare l'opera poetica che resterà così disgustosamente mutilata, scempia, difettosa. Il musico da sua parte nel soccorrere la parola del suo aiuto, laddove da sola è inefficace e insufficiente, deve entrare intimamente nello

spirito del libretto, perchè solo così potrà associarvi il colorito musicale nella quantità e nella maniera più conveniente, per riuscire ad impressionare il cuore, e a tradurre e ad illustrare la rappresentazione fatta prima alla mente dalla espressione verbale del linguaggio poetico.

Queste leggi fondamentali di ogni melodramma erano ignote del tutto ai poeti melodrammatici del seicento, e se qualcuno più esperto e più pratico fosse riuscito a prevederle col buon senso, non avrebbe potuto sottoporvisi per ragioni di ambiente.

Non ostante i difetti che ognuno oggi può rilevare diffusi nell'opera melodrammatica del seicento, il genere, in quell'epoca strana e caratteristica, fu coltivato estesamente, e mentre tutti volevano melodrammi, tutti i poeti vi facevano le loro prove e, s'intende bene, a danno degli altri generi d'arte drammatica, spacialmente della tragedia, che dopo i mediocri risultati dati precedentemente fu soffocata. Abituato alle bizzarre stravaganze del melodramma il pubblico non volle più saperne, nè di tragedia, nè di commedia, e si compiacque del nuovo componimento e di certi grotteschi miscugli di tragico e di comico, di vero e di favoloso da cui l'arte era totalmente proscritta. Alla sola commedia d'arte, siccome formata spesso di banali grossolanità, di inverosimili scempiaggini, non fu dato il bando e fu ancora desiderata e trattata, può immaginarsi con quanto compiacimento di coloro, che ad una rappresentazione assistevano col divisato proponimento di ridere, di appagare i sensi e di sodisfare il gusto corrotto, non curanti che l'arte fosse o no offesa e bi-

strattata, e dimentichi di un passato artistico, degno di essere gelosamente conservato e migliorato.

Premesso tutto ciò sull'origine del melodramma possiamo conchiudere col Tommasini che esso fu « prole inattesa, delicata, infermiccia, pretensiosa di tarde nozze fra l'archeologia e la mollezza, cui poteva venir rimedio da forte e buona educazione, ma ebbe invece anche questa a mancarle, anzi tutte le smorfie della corruttela s'aggiunsero a renderla fiacca e vogliolosa ».

Cap. III.

G. Rospigliosi — Notizie biografiche.

Dopo il Rinuccini moltissimi sono i poeti melodrammatici e fra di essi Giulio Rospigliosi, la cui opera estesa e meritevole non è nominata dai nostri autori di storia letteraria, forse, perchè, essendo quella rimasta sempre inedita, questi non ebbero opportunità di consultarla ed apprezzarla convenientemente. Però nei tempi andati, non neglessero di giudicarla, sebbene di scappata, il Crescimbeni, il Quadrio, l'Hoffmann, il Fabroni, il Moroni, e ai giorni nostri l'Ademollo e il Sanesi. Il De Gubernatis, nella *Storia del teatro drammatico*, nomina, parlando dei cultori del dramma musicale, il Rospigliosi subito dopo, il Chiabrera e il Testi. Meglio e con sobria misura ha rivendicato alla fama Giulio Rospigliosi, da poco un valoroso insegnante, un letterato avveduto, sagace, paziente Antonio Belloni nella sua opera geniale: *Il Seicento*, edito dal Vallardi. Il Belloni consacra nel

suo bel volume poche pagine al Rospigliosi, ma vi figura degnamente. Nessuno però, si occupò di proposito dell'eminentissimo poeta, come letterato, il solo Ademollo lo considerò sotto tale aspetto in alcune pagine dei suoi *Teatri di Roma nel secolo XVII*, ma l'opera gradevolissima dell'Ademollo ha solo interesse come curiosità storica, e non come esame critico letterario.

Ma viceversa, se sono limitate le notizie che si riferiscono a Giulio Rospigliosi letterato, sono abbondanti quelle che lo considerano cardinale e papa, e il più recente che di lui abbia scritto in questo senso è il Beani, un dotto ecclesiastico che sulla guida di ciò che era stato scritto in precedenza e di preziosi documenti inediti, pubblicò pochi anni sono un volume, contributo utile alla conoscenza più perfetta dell'illustre porporato ed emminentissimo pontefice, uno dei migliori, scrive il Botta, che sian saliti sulla cattedra di Pietro.

Nella patria di Cino Sinibuldi, che in rime dolcissime cantò gli amori per la sua bella Selvaggia; nella patria di Antonio Cammelli, stimato fra i più ragguardevoli precursori del Berni; nella patria di Francesco Bracciolini, che lasciò modelli imperituri di poesia eroicomica; nella patria di Niccolò Forteguerri, il caricaturista più originale e arguto dell'epopea romanzesca, come insuperato lo era già stato il Cervantes in Ispagna; nella patria di Jacopo da Pistoia, di Leonardo Grazia, del Sozomene (1), di Ales-

(1) Jacopo da Pistoia, (1294-1311), scultore distinto, spirito faceto, di cui fa cenno anche il Sacchetti. — Leonardo Grazia, detto anche il *Pistoia*, il *Guelfo*, ecc. dipinse insieme al Sanzio, poichè fu « eccellente pit-

sandro Marchetti, di Bartolomeo Sestini, di Giuseppe Tigri, di Atto Vanucci, di Pietro Fanfani e di tanti altri illustri uomini che la onorarono sempre sino ad oggi, in cui ancora fra molti si distinguono Alessandro Chiappelli, chiarissimo filosofo e letterato, e un egregio lessicografo, il Petrocchi; in Pistoia dico, nacque nel 1600, da principesca famiglia, Giulio Rospigliosi. Nacque dunque egli in quell'anno che, di sfuggita di già lo rilevai, costituisce una data di grande importanza per il melodramma, nacque in un luogo dove dal sullodato Cammelli, autore di pregiate tragedie, in poi, sempre si segnalarono cultori della musica e dell'arte drammatica.

Antica, poichè pare che il capostipite ne fosse un Rodolfo Rospigliosi, che viveva nel 1295, potente, nobilissima per sangue e per eccellenti virtù, la famiglia Rospigliosi aveva già noverati uomini insigni nel maneggio delle armi, nello studio delle lettere e delle scienze, quando era riserbato al Nostro di assicurare lustro maggiore al glorioso casato, che ancora presentemente conservasi degno del passato, perpetuandosi gelosamente il buon nome dai discendenti.

Dotato di forte ingegno, di tenace volontà, seguendo i reputatissimi insegnamenti dello Strada, del Castelli e del Pagnini, che allora a Roma e a Pisa tenevano cattedra di scienze filosofiche e di lettere, compì i suoi studi in filosofia, teologia e giurisprudenza, ed essendo ancor giovanissimo, « *celeberrima Pisarum academia triplicis doctoralis corona in*

tore, ornato e bello ». — Il Sozomene fu cronista di buon nome vissuto tra il 1387-1458. Scrisse una *Cronaca generale dal principio del mondo sino al* 1445.

omen futurae Thyarae eius caput redimivit », secondo che nella Fabroniana conservasi scritto dal Roberti. A soli ventitrè anni insegnava filosofia nell' Università di Pisa. Passato a Roma, in cerca di più largo sapere, vi strinse vantaggiosa relazione con uomini illustri del tempo e divenne caro ad Urbano VIII, protettore appassionato degli studi e degli studiosi, ed egli stesso cultore delle lettere. Preferito dal papa fra tutti gli altri per compiti di grande importanza ecclesiastica, egli vi adempì con onore, e si ebbe perciò distinzioni ed alti uffici. Creato arcivescovo di Tarso, gli fu commessa una legazione in Ispagna presso Filippo IV, e quantunque la Spagna versasse in difficili e pericolose condizioni, tuttavia il Rospigliosi, forte di giustizia e di mitezza, seppe riuscire a conclusioni avvedute e concrete pel meglio della Chiesa e della religione.

I Giansenisti, ovvero i seguaci dell' erroneo sistema contenuto nell' opera *Augustinus* dell' Abate olandese Giansenio, o Iansen Cornelio, avevano sottoposto i loro principî all' esame di Urbano VIII, che li condannò colla sua costituzione *In eminenti* del 1642; ciò non ostante i Giansenisti seguitarono a propagare le loro sbagliate dottrine, e con opposizioni e proteste e al papa e a quanti condannavano le loro credenze. Il Rospigliosi, vincendo enormi contrarietà, riuscì, col suo autorevole intervento nella quistione, a fare pubblicare, rispettare e sottoscrivere la costituzione di Urbano, e a pacificare alquanto i Giansenisti, e ciò senza eccessi e senza violenze.

Era tanta la bontà di animo del Rospigliosi, e così provata la sua abilità, che Filippo lo amava e lo circondava di attestazioni sincere di devozione

e di affetto, e volle che consacrasse le sue nozze con Maria Anna d'Austria, figlia dell'Imperatore Ferdinando II, e che battezzasse la sua prima figlia Margherita Maria. Perduto un nipote, che aveva seco condotto in Ispagna, ritornò in Italia, e fu festeggiato ovunque egli passò e in patria, e a Firenze, e a Roma dove amò poi vivere ritirato e tutto raccolto nei suoi studi prediletti. Successo ad Urbano, Innocenzo X, e morto questi dopo breve pontificato, fu nominato papa Alessandro VII, il quale, essendo coscienzioso estimatore del Rospigliosi lo volle suo segretario, e poco appresso lo nominava cardinale con quanta sodisfazione di tutti, lo dice la storia. Egli non si mostrò orgoglioso della nuova dignità ricevuta, ma se ne servì per potere più largamente operare, secondo il suo motto, che era anche la sua guida, *aliis non sibi Clemens.* Tanta era la popolarità che il buon cardinale andava acquistando, che alla morte di Alessandro VII fu eletto papa col nome di Clemente IX, sventando intrighi e maneggi, concepiti da alcuni porporati, che avrebbero voluto vedere sulla cattedra di Pietro altra creatura a loro prediletta. L'avvenimento fu festeggiato solennemente, ma, per la brevità che mi son prefissa, sono costretto a tacerne le numerose notizie, raccolte dai *Memoriali* che si trovano negli archivi del Comune di Pistoia e della casa Rospigliosi.

Il prof. Zaccagnini nel *Bullettino storico pistoiese* (1) recentemente ha creduto di provare con alcune lettere del papa Rospigliosi, dirette alla Regina Cristina di Svezia, che all'esaltazione al pontificato

(1) Anno I, fasc. IV.

influissero i maneggi di Cristina. Uno dei più sinceri biografi di Giulio Rospigliosi, il Beani, sullo stesso *Bullettino* (1), ha dimostrato con solidità di argomenti, come il prof. Zaccagnini sia caduto in errore, indottovi forse da certe espressioni le quali nello scrivere erano d'uso comune al Rospigliosi. La ragione sta, secondo me, per il Beani, perchè nel consultare parecchie lettere del Rospigliosi, che sono nell' *Archivio di Stato* di Modena, mi ha recato non poca sorpresa l'uso accennato.

Lo Zaccagnini è stato forse un po' frettoloso, ma nobile però la sua fretta, perchè, credendo d'informare che Cristina s'adoperò per l'esaltazione di Giulio Rospigliosi, non ha inteso fare malignazioni, ma convincere maggiormente che tale esaltazione era la sola che fosse da tutti desiderata.

Documento molto più d'ogni altro significativo, per convenire che il Rospigliosi fosse il solo, degno di salire al pontificato, lo dà lo stesso prof. Zaccagnini col riprodurre la seguente ottava del Pasquino, il satirico mordace, implacabile, sistematico:

Sol Rospigliosi Febo erge all' impero
E volge in lui dal ciel raggi benigni.
È in lui pietà, clemenza e valor vero:
È un porto di virtù, stella de' Cigni,
Mente ha retta, alma pura e cor sincero
Et ad amarlo trahe sino i macigni.
Havrà il Mondo di pace ancor tesoro,
Godrà il Popol di Christo un secol d'oro.

---

(1) Anno II, fasc. I.

Il nuovo papa, « che, secondo dice il Ranke, nella *Histoire de la Papauté pendant les seizième et dixseptième siècles*, possedeva in alto grado le più belle virtù e specialmente la purezza dei costumi, la modestia, la moderazione », umilmente incominciò ad esercitare il suo apostolato di clemenza, di pace e di amore.

Diminuì alcune gabelle che gravavano insopportabili e non eque pel popolo sulle sostanze alimentari di quotidiana necessità, propugnò la libertà di commercio, come fonte precipua della floridezza di uno stato, fece elargizioni ai bisognosi, non protesse il nepotismo, piaga aperta e incancrenita da non pochi suoi predecessori: affezionato alla sua patria, concesse ad essa favori e privilegi, ma senza esorbitarne. Nulla trascurò che potesse tornare a vantaggio dei miseri; mentre da una parte beneficava ricoveri ed ospedali, dall'altra provvedeva di lavoro coloro che non ne avevano, e mentre liberava le vicinanze di Roma dal brigantaggio dal quale erano infestate, riduceva la guardia svizzera, dicendo, mi servo delle parole del Beani, *essere cattivo custode il timore, e i Principi dover cercare la propria sicurezza nell'affetto dei popoli, anzichè nella forza delle armi.*

Al suo occhio sagace non sfuggiva nulla, tanto, che, avendo constatata la mancanza di persone che avessero illustrato i monumenti di Roma a chi li visitasse, venne nella determinazione di creare le guide, generalmente conosciute col nome di *ciceroni*. E per le piccole non trascurava certo le cose più gravi della cristianità. E così non è da scordarsi che nelle lotte di Spagna, Francia, Belgio e di altri Stati, egli si adoperò per la pacificazione degli animi dei capi delle

varie nazioni. E quantunque io per logica di fatti mi ritenga, che non esclusivamente pei buoni uffici del papa, Luigi XIV, che era il più ostinato, si lasciasse indurre alla pace, è però certo che ai preliminari di pace discussi a S. Germano il 15 Aprile 1667 e alla conclusione di essa, avvenuta il 2 Maggio 1668, dovette molto l'influenza di Clemente IX, siccome appare da una lettera preziosa di Luigi stesso al papa, e riportata come documento dal Beani. Nella lettera fra l'altro è detto:

« Mais nous ne nous repentirons jamais d'avoir perdu de si grands advantages, quand nous ferons reflexion que nostre moderation aura procuré à son Pontificat l'eclatante gloire, qui le doit rendre si recommandable au dessus de tous les precedens, en ce que l'autorité de V. S. par le respect filial, que nous avons porté à sa seule Personne, aura mis la paix entre le potentats et Princes Chrestiens ».

Ma chi poteva leggere nell'animo del *grande* Luigi XIV? Chi può assicurare come sincere le parole del re francese astuto, furbo e intrigante qual'era?!...

Pietro Giannone, che non può essere sospetto di tenerezza verso il papato, ritiene essere state le provincie unite dell'Olanda che « tanto operarono con « gli uffici, e molto più mostrando di voler muovere « l'armi, che persuasero, o piuttosto sforzarono il re « di Francia ad assentire alla pace » il quale (re).... « concepì poi fierissimo sdegno contro gli olandesi; « ma simulandolo per allora, mostrò che in onore e « gratificazione del pontefice deponeva le armi ». In ogni modo non vi è chi non vegga la singolare efficacia del pontefice, la quale è più volte riconosciuta

dallo stesso Giannone quando accenna alla parte avuta da Clemente IX nella questione d'Oriente.

Clemente IX, assiduo sempre, vide la necessità d'interporsi anche nelle quistioni fra Portogallo e Spagna, e pare riuscisse a sedarle vantaggiosamente, dico pare, perchè fra le ragioni di coloro che sostengono che il papa in quest'affare si regolasse bene, e quelli che tentano di provare il contrario, esiste tale una confusione che non è facile far perfetta luce, e non si potrebbe venire ad una personale ed indipendente opinione, senza minute ricerche, e una discussione di ragioni e contro ragioni molto estese e serie.

Ho già accennato al Giansenismo e alle condanne di Urbano VIII, lanciate al falsato sistema; ebbene a quelle prime condanne erano seguite quelle di Innocenzo X e di Alessandro VII. Ma tutto era stato inutile, perchè i Giansenisti avevano proseguito a combattere per le loro dottrine. Con la elezione di Giulio Rospigliosi al pontificato si sperò in un accordo definitivo.

Clemente IX in fatti mise in opera ogni mezzo per giungere ad evitare ulteriori questioni religiose, e vi riuscì, e la pace conchiusa nel 1668 va sotto il nome di *Pace di Clemente IX;* se egli vi riuscisse senza dar segno di debolezza, questa a me non pare, resta però sempre un'altra prova del suo buon animo. Desideroso di estirpare l'eresia ovunque allignasse egli a tutto uomo si adoperò allo scopo, e in Germania e in Polonia fece del suo meglio con felici risultati. Dopo avere appianate altre controversie in Ispagna, in Francia e altrove, Clemente volle mettere il dito su di un'altra piaga, sui cattivi costumi del clero, trovando modi opportuni per correggerli; e

con veti, interdetti e soppressioni non tardò a constatarne il miglioramento. Mentre si studiava con animo pietoso a soccorrere, ovunque di soccorso fosse d'uopo, giungevano più gravi le notizie intorno alla questione d' Oriente e al tremendo assedio di Candia, e lo animavano a provvedere energicamente, e in fatti risoluto si rivolse a tutti i principi cristiani per aiuto in favore dei Veneziani, ai quali era riserbata la difesa di Candia. Molto potè l' opera del papa il quale dette egli pure molto per la causa santa. Ma fosse inferiorità di mezzi, fosse ritardo nello spedire le forze ausiliarie, fosse stanchezza di un assedio durissimo, lungamente sopportato, fosse vigliaccheria di una certa parte di coloro che erano stati mandati in soccorso, fatto è che i Veneziani furono costretti di cedere Candia a patti, dopo ventiquattro anni di guerra e ventotto mesi e ventisette giorni di ostinatissimo assedio.

Clemente IX era per natura di complessione gracile, siccome lo prova anche il ritratto riuscitissimo del Maratta, detto il Carlo delle Madonne, esistente nel palazzo Rospigliosi a Pistoia, e come storia conferma. Cagionevole di salute, logoro dalle fatiche, sorpreso e scosso continuamente dai torbidi degli stati, che egli avrebbe voluto vedere sempre in pace, non resse all'annunzio funesto della caduta miseranda di Candia, e dopo tre giorni il dolore di tanta sventura ne affrettò la morte, secondo è opinione di tutti gli storici. E così finiva la sua vita dopo soli due anni e mezzo di pontificato colui che indubbiamente fu, faccio mio il giudizio di Alambert: « Pontife « liberal, magnifique, ami des lettres et des hommes « assez eclairé pour vouloir rendre la Religion re-

« spectable en terminant toutes les disputes, et dont
« l'esprit pacifique auroit du avoir plus d'imitateurs ».

Per dare maggiore compitezza al mio lavoro, dal quale mi sforzo che apparisca intera e chiara la simpatica figura di Giulio Rospigliosi, ho creduto necessario qualche cenno biografico, d'altronde molto fugace, per mostrare qual parte abbia avuto storicamente l'illustre uomo. E così esaminato mi si lasci ora considerare la parte avuta da lui quale letterato. Non si riterrà perciò superfluo, se io vengo analizzando, secondo opportunità, il clima, direbbero certi nuovi critici, intellettuale, sotto il quale si manifestò l'attività letteraria del poeta e dello scrittore. È canone, ormai autorevolmente provato dalla critica seria, che chiunque si accinge a tratteggiare, sia pur modestamente, la vita di qualcuno, debba anzitutto abbozzare in poche linee l'ambiente e il tempo in cui quella vita si svolse, imperocchè l'ambiente e il tempo possono servire a spiegare meglio la vita stessa.

Cap. IV.

Primi lavori.

Giulio Rospigliosi, giovinetto ancora, mentre nel seminario di Roma attendeva agli studi di filosofia, dette prova della sua buona predisposizione a poetare, e nei saggi che di mano in mano veniva componendo, mostrava evidentemente esservi chiamato da naturale inclinazione.

Raccoglieva intanto ammirazione tra i coetanei e i compagni, e incoraggiamento dai superiori, quando,

siccome privilegiato per doti intellettuali, compose i *Chori Militares* dedicati al Cardinale Alessandro Orsini. Sono cinque cori o inni in vario metro nei quali celebra alcuni personaggi illustri della famiglia Orsini, e si conservano nella Fabroniana, in un'edizione di dodici carte, con bel frontespizio in rame, dove figurano 12 piccoli ritratti degli Orsini celebrati. Agli stessi anni il Beani ritiene si debbano riferire altri scritti del Rospigliosi, citati dall' Allacci nella sua opera *Apes urbanae sive de viris illustribus*, così un *Discorso accademico*, *Orazioni latine*, *Discorsi accademici*, e un *Parallelo tra la politica e la medicina*.

Ad eccezione del *Discorso accademico* sullo *Scorruccio*, che trovasi tra le *Prose volgari* di Agostino Mascardi, gli altri possiamo ritenere che non siano stati pubblicati mai, perchè in fatti, si noti, che l' Allacci distingue le opere del Rospigliosi con le parole *edit* ed *editurus est*, fra quelle che, secondo l' Allacci il Rospigliosi, al quale era unito da amicizia, doveva ancora pubblicare cita i *Drammi musicali*, che in realtà non videro mai la luce stampati.

Nel 1625, quando, lasciato l' insegnamento dell' Ateneo Pisano, si restituì a Roma, pubblicò alcuni sonetti ed epigrammi che vanno uniti alla raccolta di *Poesie di eccellentissimi autori in lode della famosissima Cappella del signor Giulio Nolfi eretta nel duomo di Fano*.

Fra i diversi poemi del Bracciolini ve ne ha uno dal titolo: *L' elezione di Urbano VIII*, che certo non è uno dei migliori dell' autore dello *Scherno degli Dei*, perchè compilato per ossequio più cortigiano che sincero, e perchè il poeta volle sfoggiare di stra-

nezza e di capriccio nel concepirlo. Infine all' e
romana del 1628 di tale poema è un discorso d
Rospigliosi, preceduto dalla seguente semplice
zione: *Discorso del Signor Giulio Rospiglios*
L' elezione di Urbano VIII, poema del Sig
cesco Bracciolini dell' Api. In esso è lodevole
mirazione che il Nostro ha per l' arte sana.
un esame di critica è un incoraggiamento all
poesia, fatto con sincerità e con calore, talor
esagerato. È bene che si ponga mente alla s
degnissima opinione, espressa dallo scrittore
delle sue pagine, sull' opera del poeta: « Il po
« a studio e per malvagità voler corrompere i
« della gioventù, col veleno della sensualità
« caso, benchè egli fosse ottimo maestro di
« scellerato ed empio nemico del genere u
« come tale non pur da esser sbandito, ma
« da tutti. Se egli poi non per nuocere,
« lusingare e per piacere condisce i suoi v
« le dolcezze di Pindo, può egli farlo o con
« chi legge o senza utile, o con danno. Se
« danno, senza dubbio egli si dee discacciare
« che nuoce non si riceve; se lo fa con uti
« riceversi, che ciò che giova s' ammette; se
« poi riesce senza alcun frutto o molto po
« allora come ozioso rifiutarsi, perchè nea
« gradirsi come uomo ».

Dopo altre assennate considerazioni sul
parla del poema del Bracciolini di cui reca
tenuto, esprimendosi così: « Il poeta nostro
« che l' umana vita in terra non è altro,
« guerra continua della ragione, e del sen

« son da quella prodotte le virtù, i vizi da questo: e « degli uni e dell'altre fabbricando egli e componendo « due contrarii eserciti, accende tra loro una guerra; « combattono, e si rinfuocano le virtù, i vizi perdono, « e dalla perdita loro succede l'elezione del sommo « pontefice promossa dalle virtù e contesa indarno « dai vizi. E questo è il soggetto del suo poema, il « quale non può essere che non sia utile, se mostra « come si superi il vizio col mezzo della virtù; e « non può non esser compreso, se i personaggi, che « egli introduce e che egli rappresenta, sono le mede- « sime virtù, che s'hanno da seguitare, e i medesimi « vizi, che s'hanno da fuggire. Bello, nuovo, e am- « mirabil pensiero, e veramente maggiore d'ogni altro « intelletto, e d'ogni altra penna, che la sua. In- « torno all'eccellenze di questo poema, che sono infi- « nite, io non farò lungo discorso, che per loro me- « desime a bastanza si manifestano; ma ne toccherò « brevemente tre sole, e saran queste la difficoltà, la « novità, e la felicità, la prima superata dall'arte, la « seconda prodotta dall'intelletto, e la terza com- « partita dalla natura, e dal cielo ». Seguono ancora poche pagine in cui l'autore ragiona del poeta e del suo poema.

Nel 1629 a Roma, in un'altra raccolta di *Componimenti poetici di vari autori*, per le nozze degli Eccellentissimi signori D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna, comparvero alcune rime, una cantata, una canzone, ed alcuni sonetti del Rospigliosi, il quale cercava così di entrare sempre più nelle grazie del cardinale Francesco Barberini, che se ne mostrò grato, volendolo seco nelle sue legazioni al re di Francia e al re di Spagna.

Una sobria e diligente pubblicazione s
nuziali di Giulio Rospigliosi fece pochi
l'egregio amico e professore Ireneo Sanesi.

Del 1639 è un suo sonetto in cui lod
di un distinto pittore e poeta del tempo, F
Cornia, che aveva eseguito un buon ritr
celebre artista di canto Leonora Baroni,
immortale nelle rime che a lei dedicarono
il Salvator Rosa e il Fulvio Testi, che tenn
anche un amoroso carteggio, esistente nell
di Modena. Il sonetto, che si trova in una
Applausi poetici (!) alla gloria della Sign
nora Baroni, è riprodotto dal Crescimb
l'Ademollo nei suoi *Teatri di Roma*. No
cosa, ma ci mostra nuovamente l'ammira
vinta del poeta per l'arte.

Di lui, come prosatore, ci restano an
lettere nelle *Lettere memorabili*, messe i
Michele Giustiniani.

Il Bracciolini scrisse molti poemi che
inediti, fra questi, quantunque credo non l
tato mai nessuno, *La Divina Provviden*
manoscritto esiste nella Biblioteca Barberini

A questo poema precede un proemio
Rospigliosi, e pur esso inedito (Cod. Cart
230 n. a. 1618).

Come poeta lirico abbiamo pure alcu
nette di carattere gnomico, contenute nel
latino 759, che conservasi nella Biblioteca
di Firenze, e pubblicate nel 1894 dal sull
fessore Sanesi, in occasione delle nozze
Guiducci.

Il Rospigliosi volle provarsi anche nella tragedia, e un tentativo, non molto felice, lo abbiamo nell'*Adrasto*, tragedia in cinque atti e un prologo.

Adrasto, figlio di Filippo, re di Cipro, medita di consegnare il padre ad Ornolfo, re di Tracia, suo acerrimo nemico. A tal delitto lo spingono una certa avidità di regno, i modi crudeli del padre, e i perfidi consigli di Demonatte, prefetto delle milizie di Cipro. Questi è animato contro Filippo da odio mortale, perchè molti anni innanzi ne aveva amata non onestamente la moglie, perciò, ricordevole dell'ingiuria, andava persuadendo Adrasto che stringesse alleanza col nemico, gli consegnasse il padre, e da lui ricevesse il regno in mercede del tradimento. Stabilite da ambo le parti le condizioni, si allestisce dai Traci una flotta, per occupare Cipro. Prima con lettera ed ambasciata se ne previene Adrasto. Frattanto questi, collocato sul trono dal padre, si pente del concepito disegno, pronto a subire la morte, anzichè consumare il delitto. Ciò mal sopportando Demonatte svela la colpa di Adrasto a Teodoro, fratello di Adrasto stesso, avidissimo di regnare a cui conduce un tale, latore di una lettera colla quale si annunzia mentitamente la morte di Adrasto. Teodoro svela al padre l'insidia del fratello e Filippo, vista la flotta Tracia avvicinarsi, ordina sia dato il veleno ad Adrasto che piange poi insieme a Teodoro l'ultimo suo figlio, morto miseramente nell'assalto della rocca, essendo di tali sue sventure l'unica causa l'odio che per lui nutriva Demonatte.

È questo l'argomento della tragedia, tradotto dalle *Vitae italorum doctrina excellentium* di Angelo Fabroni, il quale, occupandosi anche del Rospigliosi, si

limita a dare il nome delle altre opere,
l'insigne prelato, spendendo invece qualch
più per l'*Adrasto*, e assicurando che «
graphum tragoediae Pistorii in Fabroni
theca ». Il MS. esiste in fatti, segnato
All'esame del codice il bibliofilo pistoiese
sigoli ha creduto non trovarvi autenticità
ma le ragioni da lui esposte non ci son
sufficienti per distruggere l'asserzione del

Il fatto che al Rospigliosi venga attr
una tragedia, l'*Adrasto*, è per alcuni una
egli non l'abbia scritta, io credo invece ve
egli, accortosi a tempo che non era affar
vere tragedie, vi si rifiutasse dopo il prim

V'è una circostanza da non trascur
perciò deve essere notata.

L'Allacci, delle opere che classifica
che il Rospigliosi doveva ancora pubblica
un volume di *drammi musicali*, il quale
dant Gaspar Scoppius et Lopez de Veg
volume non fu mai pubblicato, perchè
concordi a sostenere che i drammi del
rimasero sempre inediti, e poi perchè, si po
il Lopez de Vega morì nel 1635, ora quest
aver conoscenza di alcun melodramma del
chè questi scrisse il primo nel 1634 e
nel 1635, quando il Lopez era tormentato
malattia della quale era vittima da molt
quando il Rospigliosi aveva già da 4 anni
Spagna.

Quali dunque i drammi che avrà loda
de Vega? Molto probabilmente l'*Adrast*
soltanto di quelli giunti a noi. Che l'*A*

stato composto qualche anno prima del 1634, e che anzi l' autore abbia inaugurato con esso il suo arringo drammatico, è alquanto verosimile per il fatto accennato dell'esempio isolato e imperfetto di tragedia musicale, e poi perchè difficilmente potè il Rospigliosi avere precedentemente in animo di scrivere melodrammi, vivendo gran parte del suo tempo in Ispagna, dove era ignoto ancora il genere melodrammatico, e parte a Roma, dove ancora i melodrammi si riducevano a tentativi non imitabili.

Siccome però l' informazione dell' Allacci, che cioè il poeta dovesse pubblicare un volume di drammi musicali, dev' essere ritenuta esatta, poichè egli era legato da intima amicizia col Rospigliosi, e specialmente negli anni in cui questi, giovanissimo, fu prescelto dal Barberini nella legazione di Spagna, io inclino a credere, che, durante appunto la prima legazione in Ispagna, e quindi non dopo il 1631, il Rospigliosi conoscesse il Lopez de Vega, e che questi, non ignorando in qual conto Urbano VIII tenesse il giovane Rospigliosi, e sapendosi largamente onorato dal pontefice, abbia potuto dare un favorevole giudizio, leggendo il manoscritto dell' *Adrasto,* e che a comporne altri del genere abbia consigliato il Rospigliosi, il quale, siccome il giudizio e il consiglio erano lusinghieri e incomparabilmente autorevoli, si sarà affrettato di comunicarne all' amico Allacci, preannunziandogli forse anche una pubblicazione che non fu mai fatta.

Dunque, anche la notizia dell' Allacci apre l'adito a qualche induzione, che può in certo modo essere presa in suffragio, per dimostrare che in realtà il Rospigliosi è l' autore della tragedia l' *Adrasto.*

E finalmente per coloro che mettono in
che il Rospigliosi abbia scritto l' *Adrasto,* mi s
che dovrebbe essere buona prova in contrario un
testimonianza del Fabroni, che nella vita dell'aut
dice: « ad scribendam tragoediam cum se appli
« Adrasti casus satis eleganter et cum sensu tra
« Abundat concionis acutisque sententiis, et in
« maxime feliciter audet ».

Per ciò che riguarda le lodi dello Scoppius
cade tanta difficoltà, perchè, essendo il celebrat
tico, morto nel 1649, avrà potuto benissimo
l' occasione di vedere e giudicare un volume s
editurus del Rospigliosi. E giacchè ho nomina
Scoppius (Scioppio) mi si lasci osservare, che, se
mente egli ebbe a lodare l' opera del Rospiglio
lode ha molto significato, perchè è noto con
critica sanguinosa egli trovava sempre modo di
simare, con quale furore, scrive Ladvocat, egli
rava tutti i più dotti uomini del suo secolo.

In ogni modo se incertezza oggi può e
sulla autentica origine dell'*Adrasto*, la tragedia,
quale ho potuto avere in lettura la copia del
chivio di casa Rospigliosi, non ha alcun pregio
forma, nè di concezione, che dimostri nel suo a
le qualità essenziali e particolari di un autore tr
poichè vi si riscontra spesso languidezza, prol
fiacchezza, e mai un lampo di vigore e d' inte

(1) V. op. cit.

Cap. V.

Il « Sant' Alessio ».

Ma se scarsa è la fama che al Rospigliosi conviene quale poeta lirico e tragico, e quale prosatore, considerazione particolare gli aspetta come poeta melodrammatico.

Il Fabroni è dello stesso parere, e, nella sua opera citata, dice: « ab illo tempore quo Pisis Rospigliosus « commorebatur studiorum causa ingenium propen« sionemque ad poesim drammaticam ostendit » e aggiunge: « maiori etiam successu drammaticam ad « quam praesertim naturae ipsius habitu ferebatur « excoluit »; e il Quadrio (1) dice anche lui: « fu culto e leggiadro lirico, ma il suo genio lo portava alla poesia drammatica e molte bellissime opere teatrali per musica compose », e lo Sforza Pallavicino, nel suo *Epistolario*, dedica al Rospigliosi parole di schietta ammirazione.

Agostino Favorito nella sua orazione funebre, pronunziata nella Basilica Vaticana per la morte del Rospigliosi, fra gli elogi ha ancor questo: « delectatus praesertim mira illius ad sacram poesim dexteritate.... ut in ea facultate saeculi sui facile princeps et esset et haberetur ecc. ». Tale lode, fatta da un uomo dotto, da un buon poeta latino, da un accademico, quale era il Favorito, non è senza valore.

(1) Nell' opera: *Della storia e della ragione d' ogni poesia.*

Io ritengo però che Giulio Rospigliosi f
terminato a scrivere melodrammi, avendone
la tendenza naturale, da parecchie ragioni
mi sembrano molto difficili ad essere compr

Egli dunque che sentivasi predisposto a
in versi, che sapeva di appartenere ad una
la quale aveva meritate sempre segnalate dis
che non ignorava essere il genere teatrale
altra parte d'Italia causa di onori, dovette a
di buon grado l'invito, che il cardinale F
Barberini gli aveva fatto, di scrivere il *librett*
S. Alessio di Stefano Landi, di un maestr
tanto e tanto celebrato (1). E scritto il pr
essendogli riuscito per bene, dovette sentirsi in
scriverne altri. Il melodramma piaceva, ed e
tamente doveva godere d'incontrare il gus
società e di sodisfare e il Barberini e il pap
raccogliere applausi e congratulazioni, e dai
e dagli uomini di sapere coi quali era in rel

E non gli conveniva seguire, assecondar
volare, giacchè lo poteva, le idee dei cardinal
poli, Lancellotti, che di sua mano vestiva da
artiste da teatro (!).... Noris, Corsini, in casa d
fu rappresentata l'*Aretusa* del Vitali (2), un

(1) Stefano Landi, vissuto circa il 1590 e il 1655, fu insign
tore di musica sacra. Contrappuntista di molto merito, scrisse
messe, arie, la favola pastorale: *La morte di Orfeo*, e il dr
gioso: *S. Alessio*, che per la storia della musica ha rilevante i

(2) Tra i migliori compositori di musica della prima metà
Filippo Vitali, che fu dei primi a scrivere in istile monodico,
al duetto su basso continuo. Oltre l'*Aretusa*, scrisse moltissi
sacra.

prime opere in musica date in Roma, Ghigi, Borghese, Mazzarino, Carpegna e di tanti altri, che si erano adoperati e si adoperavano per dar vita allo studio delle lettere, e al progresso del teatro? E l'arte drammatica non aveva gran numero di cultori che erano ecclesiastici? E in fatti non erano poeti drammatici, suoi contemporanei, Fra Morone da Taranto, P. Ortensio Scamacca, P. Bernardino Stefonio, il Bernino, l' Aldobrandini, il Pallavicino, il Delfino e tanti altri?

Mentre per l'Italia si spandeva la fama del Bracciolini, del Gerino, di Fra Paolino, del Vitoni, concittadini del Rospigliosi, in Pistoia incominciava a distinguersi anche un compositore melodrammatico, Jacopo Melani (1). Qual meraviglia dunque, che il Rospigliosi fosse anche invogliato a scrivere dal nobile desiderio di rendersi degno della famiglia e della patria, e colle buone opere morali, e col mostrarsi egli sempre, non solo protettore, ma cultore delle lettere e delle arti?

Che egli avesse non dubbia inclinazione al teatro, lo si può anche desumere da altre testimonianze. Così nel 1661, essendo egli allora cardinale, e anzi segretario di Alessandro VII, spese molto di sè stesso per la fondazione del teatro al Tor di Nona; e poi, nella Biblioteca Estense di Modena, fra i manoscritti Campori, ho trovato un cod. cart. del sec. XVII, in

(1) Jacopo Melani fu valente compositore, e scrisse parecchi melodrammi dei quali i migliori e i più noti sono: *Il Podestà di Colognole*, *Il pazzo per forza*, *Tacere ed amare*, *Il Ritorno di Ulisse*, *Enea in Italia*, *La Vedova*. Del Melani, fra gli altri, se ne è occupato il N. U. Cav. G. C. Rospigliosi in un suo buon opuscolo: *Notizie dei maestri e artisti di musica pistoiesi* (1878).

4.° di carte 57, cioè un dramma sacro, *S. Maur*
in versi latini, diviso in 5 atti, mancante del f
tespizio, sicchè ignorasi il nome dell' autore e l'a
preciso della rappresentazione: nell' ultima pa
v' è però l'elenco dei personaggi, e il nome di co
che l'interpretarono, e fra essi Giulio Rospig
nella parte di *Clotario*.

Il primo melodramma dunque, che scrisse il
spigliosi, fu il *S. Alessio*.

Nel carnevale del 1634 veniva a Roma il p
cipe Alessandro Carlo di Polonia, e il cardinale Fr
cesco Barberini, per festeggiare l' ospite degname
commise a Stefano Landi, musico del Vaticano,
Giulio Rospigliosi la composizione di un dram
musicale, e così fu fatto il *S. Alessio*, « dram
sacro, profano e comico non solo con arie ad am
sviluppo, ma anche con duetti e terzetti, danze, c
e sinfonie avanti a ciascuno dei tre atti in cui è
visa l' azione » (1).

La ragione perchè i critici e gli storici dell' a
drammatica italiana non parlano del lavoro del R
spigliosi, sebbene si estendano a parlare della par
tura musicale, si è, che mentre da una parte il lavo
del Landi è ritenuto il primo melodramma reg
lare che siasi eseguito in Roma, dall' altra il libre
non è stato possibile rintracciarlo, tanto, che l' Ac
mollo assicura che « non si trova nè stampato,
scritto » (2).

Che intero non esista, lo credo anch' io, perc
per quante ricerche abbia fatto non sono riuscito

(1) V. *Estetica Musicale*, pregevole lavoro di Amintore Galli, e
dai F.lli Bocca di Torino.

(2) V. op. cit.

rinvenirlo, ma nella Biblioteca Nazionale di Firenze, nel già citato codice Palatino 759, ho trovato il prologo del *S. Alessio* e varî brani staccati del dramma. Prologo e brani che evidentemente nè l'Ademollo, nè altri conobbero, e dei quali io trascriverò qualche squarcio, perchè il lettore s'avvegga che la lirica del Rospigliosi aveva qua e là dei momenti felici e sicuri.

Nel prologo che precede e che così incomincia:

> Roma son io, ch' il soglio
> di trionfi e di prede
> ornai nel Campidoglio,
> quella son' io, che già calcai col piede
> dei miei famosi eroi
> i campi mauritani e i lidi Eoi,

Roma, circondata da schiavi, avverte che intende rappresentare i casi di S. Alessio, figlio degnissimo di Roma, che dette già prove di grandissimo amore verso la religione; e, prima di andarsene, in segno di amore e di pace, scioglie gli schiavi dalla servitú.

Che il dramma dovesse essere al massimo commovente, lo si desume subito dagli ultimi versi dello stesso prologo in cui è detto:

> Oggi su queste scene
> con musici concenti
> lo (1) riporta Hippocrene,
> e de' congiunti suoi gl'aspri lamenti
> faran con meste note,
> ch' alcun bagni di lacrime le gote.

(1) Alessio.

Il non mostrar pietade
all' altrui gran dolore
sarebbe crudeltade,
dunque, se qui tra noi si trova un cuo
a cui pianger non aggrada,
omai cangi pensier, e lungi vada.

Eufemiano, padre di Alessio, s' imbatte
sto, reduce dalla guerra, e a lui esacerbato
suo Alessio che lo ha da gran tempo lascia
di votarsi a Dio, e del quale non ha notiz

nè mi fu mai concesso
per volger d' anni e per girar di stelle
del mio figlio perduto udir novelle.

Poi il povero padre, pensando ad Alessio,

Se tu sentissi, Alessio, i miei tormenti,
so che pietà n' avresti,
perciò dovunque or sei,
in Ciel, fra l' onde o in terra
potrai de' dolor miei
il numero mirar ch' il cor rinserra,
chè tanti son quante tu puoi mirare
stelle in ciel, fronde in terra, arene in mare.

Adrasto lo conforta; frattanto Alessio,
miseramente, dopo aver menata nella Mesopo
una vita nomade, come un misero ramingo, vi
di elemosina, ignoto ritorna, e si alloga sconos
come servo, nella casa paterna. Ivi viene spesso
di mira dallo scherno altrui, ma egli non si smar

e tutto soffre, e tutto perdona, e resiste perfino alle tentazioni del demonio che cerca sedurlo in mille modi. La madre, la sposa e una nutrice (1), disperate, per la lontananza di Alessio, pregano per lui. È una preghiera semplicissima che sono tentato di riportare:

Dovunq' ei stassi,
dolce Giesù,
d' Alessio i passi
deh! scorgi tu,
che sempre piegasi,
là dove pregasi,
tua gran virtù.
Se pellegrino
errando va,
piano il camino
tu per lui fà,
dovunque accolgasi,
dovunque volgasi
truovi pietà.
Se all' onde, audace
commette il piè,
del mar la pace
non cangi fè;
dei venti il fremito,
dell' onde il gemito
fugga ond' egli è.
Se nostre doglie
il cielo udì,
torni alle soglie
ond' ei partì,
per lui s' accendino,
per lui risplendino
sereni i dì.

Eufemiano non si dà pace, e il demonio p
nella convinzione che presto o tardi riuscirà a
cere Alessio con lusinghe.

La sposa, vestita da pellegrino, si decide di a
in traccia del *pianto marito*, però la madre di A
avvisata del divisamento dalla nutrice, vi si op
ma inutilmente, perchè la sposa si mette in cam
Alessio, che vede e sa di essere causa di torme
di dolore in famiglia, sta in fra due, se debba
svelarsi. Il demonio, sotto apparenza di eremi
consiglia di godersi i proprî giorni, ma Alessio,
un'intima voce avvisa dell'inganno, si raccoma
Dio. In quello sopravviene un angelo che lo esor
persistere nel modo di vita sacrificata che si è imp
e gli annunzia prossima la morte che lo farà d
del cielo. Sopraggiunto il demonio tenta in uno s
supremo di dannare Alessio, ma invano, perch
trionfo spetta alla Religione che comparisce glor
incitando i mortali a seguire la virtù. Il dem
vista la sua insufficienza, sdegnato, precipita nell
ferno. Frattanto Alessio muore, dopo avere invo
così la morte:

O morte gradita,
ti bramo, t' aspetto
dal duolo al diletto
tuo calle m' invita,
o morte gradita.
O morte soave,
de' giusti conforto
tu guidi nel porto
d' ogni alma la nave,
o morte soave.

Del carcer humano
tu sola fai piano
il varco alla vita,
o morte gradita.
Il viver secondo
tu n'apri nel mondo
con gelida chiave,
o morte soave.

Tutti piangono Alessio, del quale è avvenuto il riconoscimento per mezzo di un foglio scritto, trovato nelle sue mani. Un coro d'angeli persuade gli astanti a desistere dalle lagrime, rassicurandoli del destino felice dell'anima del morto. Ultima ricomparisce tutta lieta la Religione, facendo predizioni sul culto di Sant' Alessio.

L' Ademollo scrive: « non si può negare che « dramma vi sia sebbene semplice e tenue, in questo « componimento di monsignor Rospigliosi, che fu il « primo dei non pochi melodrammi da esso composti. « Date alla lotta, in cui si dibatte Alessio circa il « farsi riconoscere ai suoi o il restare incognito, un « motivo umano, ed il dramma vi apparisce chiaro « ed evidente » (1).

Il Belloni, lette, come già fece l' Ademollo, le parole che sono fra le linee della partitura, sullo stesso proposito scrive: « È una tragedia intima, angosciosa, straziante; e al Rospigliosi parve opportuno temperarne le tinte con qualche tocco faceto e buffonesco; e ciò fece nelle parti dei due paggi Marzio e Curzio, e in quella del demonio » (2).

(1) V. op. cit.
(2) V. op. cit.

Senza dubbio, sebbene con leggera tinta profana, ci troviamo innanzi un dramma sacro pel quale l'autore, ritengo, si è attenuto fedelmente alla leggenda, lasciataci da Giuseppe l'*Innografo* in un suo inno greco, da cui rilevasi in fatti che Alessio, costretto dai genitori ad ammogliarsi contro volontà, era fuggito in Mesopotamia il giorno stesso delle nozze, e dopo una vita di stenti e di mortificazioni, condotta santamente, era ritornato, sotto le spoglie di pellegrino, in casa dove restò sconosciuto fino alla morte.

Varie testimonianze, fra le quali il ricordo degli *Avvisi di Roma;* le notizie del diarista romano contemporaneo Giacinto Gigli; e una lettera del tempo, che Stefano Landi dice *d' huomo letteratissimo, la cui penna fea senza colori un ritratto dell' opera,* provano che il dramma piacque ed ebbe straordinario successo.

Negli *Avvisi di Roma* trovo anzi, in data dei primi di Febbraio, che oltre una prima riuscitissima rappresentazione, due giorni dopo, ne fu data un'altra, riserbata alle dame di Roma.

Non poteva essere altrimenti data l'occasione, data la novità di una regolare rappresentazione melodrammatica in teatro, e dato il completo appagamento del gusto che correva. Si figuri, oltre il suono e il canto anche i balli di contadini, di giovani romani, di virtù e di demoni; apparizioni e scomparse di angeli che fendono le nuvole del cielo; la Religione con vari attributi che attraversa l'aria, tirata da un carro sontuoso; bolgie infernali infiammate nelle quali sprofonda il demonio; mutamenti di scene incantevoli; assunzione in paradiso di Alessio, insomma un apparato scenico da strabiliare, ideato e

condotto a termine da una mente bizzarra, ma elettissima, dal Bernini, che può essere ritenuto come lo scenògrafo per eccellenza del secolo XVII.

Della buona riuscita della rappresentazione fa fede anche la lettera che scriveva Fulvio Testi da Roma al Duca di Modena, in data 15 Febbraio.

Che non fosse un lavoro destinato a morire subito sta il fatto che nel 1647, il *S. Alessio*, fu rappresentato anche a Bologna, secondo informa il Ricci (1).

Avendo scritto il Florimo nella sua *Storia dei Conservatori musicali*, opera utile, ma spesso inesatta, che nell'archivio musicale di S. Pietro Maiella in Napoli esisteva un esemplare del *S. Alessio*, volli consultarlo. È del 1634, edito in Roma dal Masotti. È conservato in buono stato, consta di 182 pagine in foglio, della partirura e delle parole fra le righe della stessa partitura. L'esemplare, da quanto ho potuto sapere, è identico a quello della Barberina di Roma. Il Florimo asserisce senz'altro che il libretto del *S. Alessio* fu scritto dal Cardinale Barberini. Ecco appunto una delle inesattezze del Florimo, nella quale, io credo, egli sia caduto per accidente. L'egregio uomo non s'accorse che sul frontespizio non è detto che il dramma fosse composto dal Barberini, ma che da questi *fu fatto rappresentare*. L'inesattezza è presa di peso accolta da altri, ma deve essere corretta.

L'esemplare ha innanzi due pagine manoscritte, dovute a persona, se non profonda, certo alquanto esperta in fatto di conoscenze musicali. Qualunque

(1) V. op. cit.

valore relativo si possa assegnare alle due pagine in parola, esse non sono però del tutto destituite da interesse per le notizie che contengono intorno alla partitura musicale del *S. Alessio*.

Un altra copia trovasi nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. A questa, che deve essere una delle poche esistenti, precede, fra l'altro, una lettera di molto interesse per le informazioni che da essa si possono desumere per la *mise en scène* del dramma. La lettera è lunga, e però ne riferisco un solo brano, per cui si potrà sempre più giustificare il successo ottenuto dal *S. Alessio*.

« . . . . Ma dall'apparato scenico, che Ari-
« stotile veramente mette in conto dell' ultima parte,
« ma nondimeno tanto importa, che com' egli dice,
« spesse volte se ne porta il vanto, che dirò io? La
« prima introduzione di Roma nuova, il volo del-
« l'Angelo tra le nuvole, l'apparimento della Reli-
« gione in aria, opere furono d' ingegno e di mac-
« china, ma gareggianti con la natura. La scena
« artifitiosissima, le apparenze del Cielo, e dell' In-
« ferno, meravigliose, le mutazioni de' lati, e delle
« prospettive sempre più belle; ma l'ultima della
« sfuggita, e del cupo illuminato di quel portico, con
« l'apparenza lontanissima del giardino, incompara-
« bile. Gli habiti sontuosi, vistosi, vaghi, varii, an-
« tichi, proprii, ed atti a coloro che gli portavano;
« gl'ingressi nel palco, e li ritorni dentro alla scena,
« misurati ed a tempo: i balli ingegnosi e vivaci;
« tutte le cose, e tutte le parti ben commesse tra
« loro, e col suo corpo ben disposte, e ben gover-
« nate ecc. »

Citando qualcuno degli scrittori di componimenti
atrali, contemporanei del Rospigliosi, abbiamo no-
to Ortensio Scamacca. Fra le molte tragedie sacre
spirituali da lui scritte vi ha un *S. Alessio.* Che il
ospigliosi se ne servisse per il suo omonimo lavoro?
Non mi è possibile asserirlo, perchè non mi riuscì
di leggere le tragedie dello Scamacca, nè sapere al-
meno la data della composizione del suo *S. Alessio,*
per avanzarne almeno la probabilità, nel caso di pre-
cedenza cronologica.

Cap. VI.

Del dramma: « Santa Teodora ».

Del *S. Alessio* i Barberini dovettero certo rimanere sodisfatti, e con loro il gran pubblico scelto accorso, poichè l'anno seguente dal Rospigliosi si volle un altro dramma, ed egli scrisse la *Santa Teodora.* Il nuovo dramma si ripetè più volte, e anche nel carnevale dell'anno seguente, e sempre, con lo stesso successo, secondo può ricavarsi dai soliti *Avvisi,* i quali ne danno notizia in data dei primi del febbraio 1635, e aggiungono in data 6 febbraio 1636: « Il Cardinale Barberino fece rappresentare di nuovo la vita di S. Teodora, la cui opera è riuscita perfettamente, onde ogni volta, che s'è rappresentata v'è stato sempre concorso grande di personaggi, di signori e di dame ».

Non ho per certo se il dramma avesse propiio il titolo: *S. Teodora,* però l'Ademollo non fa alcun dubbio, asserendo che ne esiste il manoscritto nella

Barberina. Le ricerche invece
cav. G. C. Rospigliosi non l'h

Io non posso credere che l
inventare una circostanza così
tanto più che avverte di aver
nell' Ottoboniana.

Il manoscritto certamente
altri, non isfuggì ad un fruga
l' Ademollo.

Fra la collezione dei man
Pistoia già posseduta, e oggi a
nale di Firenze, vi è un dra
Didimo e Teodora.

Or bene, io non credo d'e
tarsi non di due drammi, sicc
l' Ademollo, ma di uno stesso
che esemplare manoscritto av
Teodora e qualche altro *Didi*
non sia in errore me ne da
che esporrò dopo avere parla
lavoro.

La copia del dramma *D*
ho potuto leggere, è quella ch
blioteca di casa Rospigliosi a
quella che ora trovasi nella
Purtroppo manca nell'una e n
rappresentazione, che essendovi
a dubbi e a congetture.

Il dramma *Didimo e Teod*
sandria d'Egitto l'anno 304
rante la persecuzione dioclez
Eustrazio Procolo. Si compon

consta di otto scene, il secondo di undici e il terzo di dieci.

Il prologo è sostenuto dall' *Amor celeste*, dal *Martirio* e dalla *Verginitá*, che il poeta fa scendere dal cielo, cantando in coro. *L' Amor celeste*, che con ardente *face vibra d' alma virtù, fiamma vivace*, si manifesta per quel che è, e spiega qual sia il suo còmpito:

> . . . . intesser corone a due grand' alme,
> e di gigli e di palme,
> qui dove ira novella
> contro la fè verace, in guise orrende
> perfida arrota il ferro e i roghi accende.

Il *Martirio* e la *Verginità* si mostrano pronti di far degni di salire al cielo Didimo e Teodora. Qui il poeta immagina che dalle ruine di Alessandria, dove avviene la scena, sorga e intervenga nel prologo l'ombra di Cleopatra, della quale pungono il cuore i falli antichi, e mentre il ricordo doloroso del passato la rimprovera e minaccia, esclama, alludendo a Teodora del cui buon nome è pieno la contrada:

> Oggi nobil donzella
> sarà con vanto altero,
> non so, se più costante o se più bella,
> di sublime onestade esempio vero;
> qui dove in mezzo alle onde
> del senso lusinghiero,
> in tempeste profonde
> con naufragio tremendo andai perduta.
> Dall' aspra mia caduta
> Ella, torcendo i passi,

i dolci vezzi e le minacce estreme
e non cura e non teme,
ebben saggia comprende,
che ciò che il mondo apprezza,
con sua sembianza adulatrice e ria,
pompe, fasto, bellezza
è tutto una bugia.
Or mentre a Lei disserra
il cielo un seggio eterno,
nel più profondo Averno
io vado; io cedo il campo,
e d' ira insieme e di vergogna avvamp

I personaggi del dramma sono *Didim dora*, i due martiri, — *Ostilia*, madre di — *Berenice*, nutrice di Teodora, — *Olibrio* pure Teodora, fido di Eustrazio, — *Clearco* Didimo, — *Idaspe*, custode, — *Eustrazio*, Alessandria, — *Un tribuno*, — *Un sacerdote* (*Amor Celeste*, *Martirio*, *Verginità*, *O Cleopatra*), *Ricchezza*, *Vanità*, *Ozio*, *Pia Angelo*, *una Furia*, *Coro di soldati e di a*

Atto I. — Un editto di Eustrazio mina rore contro i seguaci di Cristo. Teodora sf di Eustrazio e decide di lasciar la casa, p incontrare ogni pericolo; la madre Ostilia e trice Berenice pregano, scongiurano per rin dalla sua decisione, e la madre esasperata es

qual legge empia, inumana,
esser può che consigli
d' abbandonar la madre ai propri figli?

Teodora però è risoluta, parte, e la madre resta perdersi in lacrime. Eustrazio frattanto manifesta:

> Strazierò, struggerò, di membra estinte
> monti funesti inalzerò sul piano,
> e dall' irata mano
> alcun non fia che scampi.
> Ma di sangue il mio sdegno
> farà fiumi le strade e laghi i campi.

Olibrio, che ama Teodora, rimane stupito, vedendola comparire, e fare fieramente palese il suo disprezzo per i Numi. Eustrazio, sogghignando, la minaccia di tortura, ma la vergine cristiana, fortificata dalla sincerità del suo sentimento religioso, non teme. Olibrio, ammirando la bellezza di Teodora, si duole che ella debba morire, ed esclama:

> quest' età sì fiorita
> si destini all' amor non a la morte,
> che di ben mille amanti il vago ardore
> alle nozze t' invita.

Ma Teodora, sempre più decisa a sacrificare la vita, offre il seno ad Eustrazio, perchè la colpisca, ma Eustrazio invece ordina che sia condotta in un lupanare.

Olibrio spera conforto e consiglio da Didimo, che pur ama Teodora, e gli confessa il suo amore, il destino meritato da Teodora, e il desiderio che essa, anche per forza, si renda alle sue voglie sensuali. Didimo sdegnato gli rimprovera:

Cieco desìo, che la ragion non regge,
è destrier senza freno,
è furor senza legge,
e dell'alma il veleno.

Olibrio gli osserva che d'amare

alta necessità piovon le stelle.

Didimo non si dà per vinto e seguita
verare ad Olibrio la sua mira volgare e br
arco, padre di Didimo, vorrebbe che il fig
Irene, donna

. . . . che in sè raccoglie
quante . . . . la fortuna
grazie in mill'altre aduna.

Didimo si schermisce e rifiuta, dicend
fiamme, altre cure, altro desio

in sè nutrisce il petto.

Compariscono in iscena la Ricchezza,
Piacere, e la Vanità, astrazioni personifica
la Ricchezza parla col Piacere e con l'
eseguito un balletto di ninfe ed entra
spiacendosi che Teodora, dopo di averla seg
innanzi, l'abbia ora abbandonata per dars
sieme stabiliscono di tentare con lusingl
ciulla. Teodora prega il cielo che le dia f
raggio, e siccome è da un angelo assicura
non l'abbandonerà e che s'avrà giusto p

mento di spirito per affrontare i tormenti. Berenice esorta Teodora che non insista a volere la morte e che si trovi invece un amante, ma Teodora le osserva:

> Qual beltade o contento
> la terra in sè contiene?
> Pien d'amarezze è il mondo,
> d'ogni gioia infecondo,
> e sono i frutti suoi querele e pene.
> Or quale dunque aspetti
> da lui gioia e diletti?
> Non è cieco chi crede
> cogliere i fior sull'infeconde arene?
> Non è folle, ahi! chi chiede
> pomposo albergo a poverel mendico?

Si ode strepito d'armi. Berenice s'allontana. Teodora è pronta. Incomincia un coro inneggiante alla bellezza e all'amore. Entra Eustrazio e avverte che varî cavalieri chiedono le nozze di Teodora, che si sospendano quindi gli oltraggi a Teodora, che s'incominci un torneo, e che al vincitore sia destinata la giovine donzella. Si avanzano Florindo, Rosemondo, Cloremonte, Alceste, Altamiro. Corre la sfida fra loro; s'ingaggia la gara, quando un messaggio annunzia che Teodora, ostinata, seguita a spregiare i Numi, dei quali ha atterrato perfino l'effigie. Allora Eustrazio furente, ordina che si tralasci la partita, esclamando, rivolto ai cavalieri:

> di vostre nozze indegna,
> si lasci in preda ai vituperi, all'onte;
> e dal volgo schernita
> perda pria l'onestà, poscia la vita.

Atto II. — Il Piacere e la Ricchez
a Teodora, e cercano sedurla con loro
ma ogni tentazione è vana, e Teodora
luta col rifiuto delle mondanità, e, ve
che le viene incontro armato, crede c
ucciderla e a lui si offre, esclamando:

> Ecco, armato ministro, il ferro cr
> in me rivolgi, o sommo Dio pieta
> ferisci il seno mio, sazia pur l'ire
> chè a me per Dio morendo
> fia soave il morire;
> a lui tutta mi dono e il colpo att

Didimo invece la rassicura d'esse
per avvertirla dei *mal corretti amori*
audace, e propone a Teodora di porsi in
egli resterà in suo luogo. Teodora si
assente di fuggire, travestendosi coi pa
Olibrio che sopraggiunge, lamentando
renza di Teodora per lui, si meravig
in sua vece Didimo tutto mesto e pe
domanda di Teodora, ed informato, c
suoi panni è fuggita, Olibrio si sde
confessa d'aver procurata la salvezz
poichè è anch'egli cristiano. Olibrio
ratamente il suo sdegno e si decide d
dora. Eustrazio, che è stato informato
pende Didimo che seconda la fede cri
esalta il cristianesimo e trova modo
gli idoli. Eustrazio si adira e ordina
tramonto del sole Didimo sia condot

mo è felice e desidera che si affretti l'ora del martirio:

> . . . . Sole, per l'alto polo
> (se forza han mie voci)
> deh! cangia il corso in volo,
> volate, pur volate, ore, veloci ecc.

La povera madre di Teodora è in preda a vivo dolore, si aggira nei pressi della prigione e si dispera, perchè non sa nuove della figlia. Idaspe, dapprima non chi sia, ma da alcune parole capisce poi che è madre di Teodora e la conforta, assicurandola che figlia è viva, che è fuggita e che forse non tarderà rivederla. Clearco, che pure costernato muove i suoi passi alla prigione, si querela che il suo Didimo sia stato imprigionato e vorrebbe gli fosse concesso almeno il conforto di vederlo sia pure nei lacci. Berenice intanto capitata in Olibrio, lo rimprovera di non essere stato con Teodora meno timido e invece più acceso, maggiormente pieno di fuoco nel manifestarle il proprio amore, e lo consiglia di sperare; egli però mostra di non far gran conto delle parole dell'interlocutrice, e delibera di volger tutto l'odio contro Didimo, e manda a lui, per Berenice, un foglio, che finge scritto da Teodora, col quale lo rende consapevole di aver essa rinnegata la religione cristiana. Berenice, che ha assunto l'incarico di recapitare il foglio a Didimo, s' imbatte nel tribuno che è a guardia della prigione, e chiede di poter consegnare il messaggio a Didimo; le è concesso, e Didimo, leggendolo, rimane sorpreso, si sdegna e si consuma in dubbi dolorosi e penosi.

Clearco, che ha ottenuto di poter veder
affranto dallo strazio, rimprovera a Didi
cuor duro, inflessibile, e vorrebbe che dece
presa risoluzione, Didimo però esorta il pad
gnarsi e a pensare a Dio, *àncora e porto d*
ma Clearco sente di non poter in alcun r
una ragione in tanto sconforto.

All'avvicinarsi dei custodi si lasciano
commoventi. Ad un coro di cittadini, innegg
divinità pagane, tien dietro un balletto alle
tamente *s' oscura il cielo e si scolora il g*
tempesta si fa terribile. Segue un balletto
poi un fulmine incenerisce gl'idoli, mentre
gono, chi da una parte e chi dall' altra.

Atto III. — Il Piacere è dolente di no
riuscito a vincere Teodora e, prevedendo
seguirà il suo esempio, più si accora. Teodo
andata errando, stima intanto viltà la sua
fugge la morte, e siccome pensa, che *chi f*
morir degno é che mora, si decide di rito
luogo del martirio.

Eustrazio è angustiato da un arcano se
un rimorso l'assale, una mano misteriosa
trattenga dalle sue infamie e fuor di sè si d

Ahi qual piaga funesta, ahi qual veleno
ha con nuovo terrore
di strano gelo ogni mia vena impresso?
chi mi divelle il cuore
chi mi toglie a me stesso?
ohimè chi mi percuote,
e mi sparge sull' alma
con geminati colpi orror novello?

o che lo hanno rimproverato le *Furie*, seguita:

> Farsi immobile il piede
> con atro spavento
> inorridir mi sento.
> Io veggo orrido stuolo
> di minacciose larve a me d'appresso;
> dov' ho l' orme impresso
> veggo che d'angui è lastricato il suolo,
> le furie maligne,
> stringendo in una man teschi recisi,
> vibran coll' altra, ahimè, l'armi sanguigne.

Un sacerdote pagano rileva concitato che la religione è vilipesa, e che bisogna punire gli empî. Olibrio si lamenta d'aver perduta la speranza di trovare Teodora, e questa nel contempo sopraggiunge vestita virilmente, diretta alla prigione di Didimo, mentre la turba il pensiero che lui, l'innocente, abbia scontata la pena per lei. Olibrio, che non conosce Teodora travestita, dimanda nuove di lei, e Teodora, senza manifestarsi, gli dice che fra breve la vedrà incontrare la morte. Olibrio si dispera. Teodora entra nel carcere; a Didimo restano pochi istanti e poi dovrà essere ucciso. Teodora gli si fa innanzi, pregando che solo su lei cada l'ira di Eustrazio. Didimo, che non ha ravvisata Teodora, chiede che gli si sveli ed essa si svela. Eustrazio, presente trasecola. Didimo ricorda il biglietto ricevuto da Berenice, la prega che se ne vada e che seguiti, dopo aver abiurata la fede cristiana, ad adorare gli dei pagani. Teodora è sorpresa e toglie a Didimo ogni sospetto sul suo conto. Didimo non vuole che Teo-

dora si sacrifichi, vuol morire solo. Teodo
da sua parte a morire. Eustrazio, giacch
nell'uno e nell'altra è desiderio di morte
muoiano ambedue:

Tra voi la morte a gara
temerari si chiede,
or sia comune il dono, e premio sia
spada vendicatrice a tal follia.

Didimo e Teodora si dispongono a m
sieme cantano rivolti al cielo:

Sete ha l'alma di te,
chiaro mio fonte vivo,
oh! puri al dolce rivo,
ormai si volga il piè.
In te riposto ho già,
Signore, ogni speranza,
di morte aspra sembianza
non mi confonderà.
Altro io non chieggo, oh! no,
in su l'estrema doglia,
che sol quest'alma accoglia
la man che la formò.

Pieno di dolore Olibrio pensa di fug
nice fa cuore ad Ostilia, agitata, disperata
destino della figlia. Clearco invece, consa
sorte di Didimo, si avvicina ad Ostilia, chie
soccorrere i due giovani; ma ogni mezzo è v
i due poveri genitori versano lacrime co
spe, l'umano custode, viene, e tutto do

gendo Clearco ed Ostilia, narra e descrive loro
ne orribile dei due martiri:

Esso (Didimo) festoso e pien di gioia il core
. . . .
disse: . . . . :
Come stanco nocchiero,
agitato da' flutti
delle infide procelle,
lieto si mostra all'apparir del porto,
noi per dubbio sentiero
omai giungiamo a vagheggiar le stelle.
Rotto da queste membra il fragil velo,
su su, Teodora invitta, al cielo al cielo.
Ti seguirò, rispose la donzella,
tra gli strazi e le pene
chè il mio Gesù contemplo, ei dal ciel viene.
. . . .
. . . .
Primiero il giovanetto.
tra la turba funesta,
con cento nodi stretto,
offerse al colpo l'onorata testa.
Allor l'alta donzella
al Preside parlò con suono audace.
. . . .
. . . .
Il cor mostrò di viva speme acceso,
quando al ferir delle sanguigne spade
giacque, immobile peso,
esempio di costanza ed onestade.

Il povero padre, e la sventurata madr
sano di piangere, quand' ecco compariscо
anime dei due martiri, rassicurando di lor
licità i genitori desolati, che, compresi anc
fede, decidono di diventare da ora in p
della religione di Cristo.

Così termina il dramma del Rospiglic

A chiunque segue la critica-letteraria
ranea, che si arrovella per rintracciare le f
trassero materia e poeti e prosatori per le
non giungeranno certo nuovi i due nomi
Teodora. E in fatti contrariamente al Mi
Fraticelli, che con serietà d'argomenti vo
l' episodio famoso di Olindo e Sofronia sia
gerito al Tasso da un fatto narrato da
di Tiro nella sua *Storia delle Crociate*,
D' Ancona strenuamente sostiene che l' ep
stato ispirato dalla sacra leggenda di Didir
dora, raccontata da Sant' Ambrogio nel su
ginibus (lib. II, cap. III). Da quale parte
gione non è qui il caso di dirlo, senza timor
in una digressione inopportuna.

La fonte originale e diretta del dramma
gliosi fu, senza dubbio, la storia dei due m
stiani, narrata pel primo da Eusebio, il celeb
di Cesarea, nella sua *Storia Ecclesiastica*, c
non è strano abbia potuto attingere dir
anche il Tasso, poichè essendo stata tradot
liano circa il 1550, ed essendosene così fa
diffusione, potè benissimo esser letta e da
posteriormente dal Rospigliosi.

Potè giovare al poeta per qualche situ
suo dramma la lettura dell' episodio del

ale nella prima metà del seicento dette, come già emmo, ampia ispirazione ai musici del tempo, così e mentre l' Eredi e il Ferrari musicano l' *Armida* l Rovetta le *Lacrime di Erminia*, il Mazzocchi este di note musicali l' episodio *Olindo e Sofronia* Michelangelo Rossi l' *Erminia sul Giordano*, che rappresentata nel 1637 nel palazzo Barberini, secondo le notizie date da Emilio Vogel. (1)

Un' altra fonte alla quale attinse certo il Rospigliosi, e forse anche il Tasso, è una sacra rappresentazione del cinquecento dal titolo: *S. Teodora*: Stampata, se ebbero molte edizioni fra il millecinquecentocinquantaquattro e il milleseicentodieci. Si noti che nella sacra rappresentazione Didimo si chiama Eurialo. Un' altra fonte potrebbe essere stata, poichè non ho prove per assicurarlo con sufficienza, *La Teodora* di Flaminio Malaguzzi del 1578.

Il sommo tragico francese Pietro Corneille scrisse due tragedie, il *Poliuto* (1643), e la *Teodora* (1645), per le quali si valse, certamente di due omonime tragedie, pubblicate nel 1632 da Girolamo Bartolomei, accademico della Crusca, autore di un poema eroico l' *America*, di drammi, di tragedie, di trattati e di dialoghi.

Ma prima del Bartolomei, nel 1613, un avvocato ferrarese, Agostino Faustini, aveva stampata la *Tragedia spirituale Teodora di Alessandria*. La tragedia dovette piacere ed essere molto divulgata e forse più di quello che non lo fosse poi la *Teodora* del Bartolomei, perchè, mentre questi, nell' edizione

(1) Bibliotek der gedruckten Westlichen Vocalmusick Italiens — Berlin — 1892.

delle sue tragedie del 1655 sopprime l
Faustini nel 1619 pubblica una terza ed
lavoro, donde si rileva che le due pre
state *con applauso universale di letter*

Il Corneille forse conobbe anche l
Faustini, il Rospigliosi certo, perchè vi
d'imitazione, sebbene per la scena del
nasce fra i due martiri cristiani per
del sacrifizio, il Rospigliosi si giovò, in
della sacra rappresentazione e della tra
tolomei.

Il Corneille erra col Bartolomei ne
la scena in Antiochia, mentre nel me
Rospigliosi succede in Alessandria d'Eg
nella tragedia del Faustini, che in c
alla storia.

Che il Corneille, per la sua *Teodo*
sente anche il melodramma manoscrit
gliosi non può sostenersi, quantunque
assomiglino nei due lavori, e il conf
mente fra le scene del contrasto acce
bero far concludere affermativamente.

Scrive infatti il Corneille:

THEODORE - Oui, Didyme, il faut vivre, et me l
C' est à moi qu' on en veut, c' est
(Scen

THEODORE.

. . . .
Je n' en ai rien à craindre, et Dieu
Ce n' est plus que du sang que ve
Et quelqhe crauté qu' elle veuille
S' il ne faut que du sang j' ai trop

Rens-moi, rens-moi ma place asséz et trop gardée:
Pour me sauver l'honneur, je te l'avais cédée
Iusque-là seulement j'ai souffert ton secours;
Mais je la viens reprendre alors qu'on veut mes jours.
Rens, Didyme, rens-moi le seul bien où j'aspire.
C'est le droit de mourir, c'est l' honneur du martyre,
A quel titre peux-tu me retenir mon bien?

IDYME — De quel droit voulez-vous vous emparer du mien?
C'est à moi qu'appartient, quoi que vous poussiéz dire
Et le droit de mourir, et l' honneur du martyre ecc.

(Scena V, atto V).

E il Rospigliosi:

DIDIMO — . . . .
vuoi la palma a me rapire,
interrompendo alla vittoria il corso?
dinne: chi sei che vieti il morir mio?

TEODORA — . . . .
allo sposo immortale
consacro oggi la vita,
e, se tu per darmi aita,
t' astringesti a morir, viver tu dei,
son miei quei lacci, e quei martir son miei.
. . . .
Io feci oggi partita
sotto mentite insegne,
per salvar l'onestà, ma non la vita.
Or che fatto ho ritorno,
se pagar debbo il sangue, altri nol paghi,
l' onor che a me si deve, altri nol toglia,
si sazi in me chi di uman sangue ha voglia.

L'evidente somiglianza della scena, presso i due autori, può essere una combinazione dovuta all'essersi serviti l'uno e l'altro di una stessa fonte, forse la tragedia del Bartolomei, e propriamente la scena II del atto V, la qual cosa ha condotto, come dicevo, ad altre non poche causali somiglianze, che non possono sfuggire a chi confronti alcune situazioni delle due tragedie nominate del Corneille e il melodramma del Rospigliosi.

Ma a parte le probabilità e le congetture, il Corneille tratta l'argomento col soccorso di una tecnica efficacia e di un' arte vigorosamente tragica quali a lui son proprie, e usando situazioni complicate e tinte immaginose, con poca cura della verità storica. Il Rospigliosi invece a questa si attiene scrupoloso, ed essendo più modesti i suoi mezzi ed i suoi fini, non sa liberarsi da quella schiavitù, per la quale il poeta per piacere al pubblico, è costretto a ricorrere all'intervento di personaggi fantastici, come l'Ozio, la Vanità, la Ricchezza, il Piacere, il Martirio, la Verginità, con balletti di ninfe, cori di furie e di angioli, partite cavalleresche, cadute di fulmini e via via.

Nel Corneille necessariamente prevale, quantunque su di un fondo religioso, l'amore, la passione umana, nel Rospigliosi invece il sentimento cristiano, vivificato dall'ardore della fede.

Errore fu dunque il ritenere che Giulio Rospigliosi scrivesse due drammi, *S. Teodora* e *Didimo e Teodora;* l'autore non avrebbe certo trattato due drammi con lo stesso argomento, poichè non credo si possa supporre che il Rospigliosi oltre i casi della vita della vergine d'Alessandria, abbia svolti quelli di

Teodora, regina di Costantinopoli, quando si pensi che non erano tali da portarsi sulla scena. Inoltre può osservarsi che il Rospigliosi, almeno pei drammi suoi direttamente religiosi, preferisce argomenti già da altri trattati, forse, perchè giudicava essere più opportuna per il successo la scelta di un argomento, che si sapesse avere già interessato largamente il pubblico sotto altra veste drammatica. Ora la S. Teodora, regina di Costantinopoli, che mi sappia, non fu presa mai a soggetto di componimento teatrale.

L'esemplare unico col titolo *Didimo e Teodora* è quello della Nazionale di Firenze, posseduto già, come dissi, dal Cassigoli di Pistoia. Ebbene chi assicura che tale titolo non sia stato dato, forse perchè mancava, da qualche bibliofilo, probabilmente dal Cassigoli stesso, dopo di aver letto il dramma?

Il P. Bianchi assicura che dei drammi del Rospigliosi venivano fatte parecchie copie manoscritte pei signori romani, orbene l'informazione convalida maggiormente la mia convinzione, che si tratti di due copie dello stesso lavoro con titolo diverso, come vedremo per il *Palazzo Incantato*, che in altro esemplare diventa *Palazzo di Atlante*?

L'Ademollo dovette vedere realmente il manoscritto della *S. Teodora*, poi, essendo in comunicazione col Cassigoli, dovette sapere del *Didimo e Teodora*, e, credendo si trattasse di due drammi diversi, senza accertarsene, dette per esatto che il Rospigliosi fosse l'autore dell'uno e dell'altro.

Così ritengo io e fermamente, ma se in verità, in buona fede caduti in errore, ci trovassimo invece innanzi due drammi distinti, verremmo forse al bandolo per distrigare una questione sulla quale non è

stata portata soluzione sicura; la ques
all'anno preciso in cui il Corneille av
sentato il suo *Polyeucte*.

VII.

« San Bonifazio » e « Chi soffr

Nel carnevale dell'anno 1638 a R
varie rappresentazioni. Gli scolari di C
vano preparata una commedia contr
Bernino, il quale, a sua volta nell'an
in una sua commedia, aveva fatto allus
contro di loro, ma il cardinale *penetrò*
e pare riuscisse a farli da essi desist
Castelli aveva messo in ordine una su
in musica dal titolo: *Il Principe Indis*
come evidentemente si riferiva all'infe
sofferta nell' estate precedente, fu giudic
tenuta in presenza del duca di Braccia
di sfacciataggine e d'imprudenza, e,
fosse deciso di sopprimerla, fu rappres
del marchese Patrizi. Il Cardinale Berni
sentare, o ripresentare, nella propria cas
sua commedia meravigliosa, nella quale
da *far stupire assolutamente tutto l*
commedia aveva per titolo *L' inonda*
vere, ed era stata suggerita al Bernini
zione realmente avvenuta in Roma ne
ne vuole di più?!.... Ad un certo
rappresentazione le acque scorrenti in
attraversava il palcoscenico, dovendo s

garono ogni cosa e bagnarono gli spettatori spaventati. Ma al guaio preveduto aveva pensato il genio balzano del Bernini, ed ecco, come per effetto di magia, cambiarsi lietamente la scena, e ritirarsi le acque.

Ma il primato era riserbato ancora al Rospigliosi, poichè negli *Avvisi di Roma*, dai quali prendo le notizie inedite ora riferite, rinvengo quest' altra, pure essa inedita e certo importante.

Febbraio 1638: « Il cardinale Barberino ha fatto « più volte rappresentare (nel palazzo della Cancel« leria) in musica la vita di S. Bonifazio martire, « la quale, sia per l' eccellenza della composizione « che è stata fatta da Monsignor Rospigliosi, Segre« tario dei brevi di S. S., come la squisitezza dei « musici, vaghezza di abiti e mutamenti di scena è « riuscita di tutta perfezione, essendovi accorsi a « sentirla non solo i Cardinali, i Prelati, ma anche « tutti gli ambasciatori residenti in questa corte ».

L' Ademollo non dà alcuna notizia della rappresentazione del *S. Bonifazio*, la qual cosa prova che al suo occhio avveduto dovè sfuggire la notizia degli *Avvisi di Roma*.

Il D'Ancona, che possiede manoscritto un *Maggio* sul *Martirio di S. Bonifazio*, a suo parere dei più belli, nella prima edizione del suo capolavoro: *Le origini del teatro italiano*, nel determinare le fonti di tale *Maggio*, lasciava il dubbio che potesse avere origine dal dramma *S. Bonifazio* del Rospigliosi, dramma che, essendo inedito, non sapeva se riguardasse il martire di Tarso, o S. Bonifazio, l' apostolo d' Alemagna.

Con la seconda edizione della sua stessa
D'Ancona è persuaso che il dramma del Ro
tratti del martire di Tarso, e decide che il
non è la fonte del *Maggio*, e ciò in seguito
notizia da lui trovata, e che io trascrivo integr
perchè di non poca importanza.

« L'Ademollo del *San Bonifazio* indic
della Trivulziana o nella Barberiniana; ma
servene un esemplare anche nella Vaticana
Kotzebue *(Souven. d'un voyage en Livon.*
Napl. Paris — Barba 1806, II, 364) lo v
svolse così parlandone: « Pour en donner u
« il ne faut que citer les personnages de la
« sont l'*Eglise militante*, l'*Eglise triomphant*
« (voilà une reunion infiniment agréable)
« *face, un capitain de dragons, un ange*
« *le diable, Lucinde, et un choeur de solda*
« les cardinaux feraient beaucoup mieux,
« semble, de s'en tenir a Sainte Marie, c
« Thalie ne leur est pas favorable ».

La notizia io la riporto semplicemente pe
resse bibliografico che può avere, e per la
nazione dei vari personaggi del dramma, no
autorità di giudizio, chè ben poca ne può
Kotzebue, che irritò sempre tutti per la sua sis
mordacità, e che nella sua fecondissima pro
drammatica alemanna lasciò tanti e tanti dif

Il *S. Bonifazio* rappresenta l'ultimo
della vita del santo, quando cioè, dopo aver c
una vita di perdizione con una donna di male
di nome Aglae, cede a pentirsi della sua vit
dinata per le esortazioni di Aglae stessa, a s
pentita in seguito alle notizie dei martirî c

frono i cristiani in Oriente. Bonifazio, redento dalla riabilitazione della sua donna, va in Cilicia e muore vittima della fede, martirizzato crudelmente da Galerio Massimiano.

Frequente è negli autori del 600 la trattazione di uno stesso soggetto, cosichè noi vediamo moltiplicarsi le Cleopatre, le Didoni, le Arianne ecc.

Anche S. Bonifazio fu preso a soggetto da parecchi autori, e così Scipione Agnelli Maffei e Bartolomeo Lucchini, nella prima metà del seicento, ne scrissero due tragedie sacre; Giulio Guazzini un dramma sacro, e Leone Alterici un dialogo a cinque voci per musica. Tutti questi lavori sono posteriori alla composizione del Rospigliosi. Per altri lavori ancora del seicento e del secolo seguente servì d'argomento il martire di Tarso. Il Rospigliosi avrà prescelto pel suo teatro i casi di S. Bonifazio, perchè questo martire dovette, come il S. Alessio, aver culto larghissimo in Roma nella prima metà del secolo, essendosi scoperte nel 1603 la reliquie dell'uno e dell'altro santo, scoperta seguita financo da erezione di tempii religiosi. Per la trattazione poi si sarà attenuto con scrupolo abituale alla verità storica, e non gli sarà, forse, mancato qualche *mistero*, qualche sacra rappresentazione sul martirio di S. Bonifazio, e qualche fonte del teatro spagnolo, che già s'era interessato della vita del Santo.

Nel 1639 si rappresentò una commedia del Rospigliosi, *Chi soffre speri*, posta in musica da Virgilio Mazzocchi e Mario Marazzoli (1). La partitura

(1) Virgilio Mazzocchi, fratello di Domenico, (V. pag. 36) compose molta e buona musica sacra della quale perfezionò e abbellì lo stile.

di questo dramma si conserva nella
Ottoboniana, ma il libretto intero d
non esista, e l'Ademollo avverte in
esemplare manoscritto del libretto *es*
toboniana », e più ancora che: « il
trova nè lì, nè altrove, nè manoscritto

Il Beani a sua volta osserva: «
trebbe ricostruire, benchè a gran fat
le parole e i versi tra le righe della

Il *Chi soffre speri*, è il primo l
il Rospigliosi s'allontana dal fondo d
appressandosi ad un'espressione più
e sembra ancora che tale lavoro, s
idea al Milton per il suo *Paradiso*

Se del *Chi soffre speri*, che in re
boschereccia, manca l'intero libretto
gono però alcune parti nel codice Pa
Nazionale di Firenze. Il contenuto de
dal prologo lunghissimo fra la Volut
Virtù, e che comincia con le segu
l'Ozio:

> Su questa scena, in questi
> sì lieti boschi, o Voluttà gradita,
> improvvisa commedia dunque app

La Voluttà soggiunge:

> Noi su comica scena
> di cittadini e boscarecci amori
> i casi a dispiegar tragga il desio.

Mario Marazzoli fiorì nella prima metà del 600.
dei migliori e dei più attivi del secolo, egli fu esi
cantante. Visse alla corte di Cristina di Svezia.

E la Virtù risponde:

. . . .
da noi si rappresenti
il giovinetto Alcide,
che, disprezzando ingannatrici guide,
lascia il sentier fiorito
e, per calle romito,
seguendo me sull'alto colle adorno,
giunge di gloria all'immortal soggiorno.
. . . .
Oggi mostrar io voglio
che qualora a me piace
la voluttade alla virtù soggiace.
. . . .

VIR. — Perfida voluttade, in quanti modi
per adescar ogn' alma
fabbrichi menzognera insidie e frodi?
Ma cederai pur oggi a me la palma,
ordirò sì di questa tela i nodi,
che sia palese e piano,
che fuor della virtude
ogn' altro amore è vano.
E con esempi chiari
da nobil cavalier il mondo impari,
che chi far procura
della virtude acquisto
bandir deve dal seno
con generosa forza ogn' altra cura.
E insegnerò non meno,
che per gl' aspri sentieri
della vita mortal, *Chi soffre speri.*

È chiaro ancora una volta che
Beani non ebbero mai presente tal
Trovandosi Giovanni Milton in
vale del 1639 intervenne alla rap
teatro dei Barberini, e pare che fos
sione che il grande poeta inglese
Baroni, da lui celebrata negli epig
noram Romae canentem. Se potesse
fatto, che è ancora incerto, davver
sentazione del *Chi soffre speri* vi
notorietà. Il *Chi soffre speri* piacqu
l'autore del *Paradiso Perduto*, per
proposito a Luca Holstenio, allora b
Vaticana, si mostrava pieno di am
magnificentia vere romana.

Nell'archivio di Modena esiste u
blicato già dall'Ademollo, e da me
Massimiliano Montecuccoli dà parti
Modena Francesco I sulla rappresen
vola; altri sono dati dagli *Avvisi d*
da prestarsi fede ai documenti, pia
altro lavoro precedente e vi assiste
persone!

Se il lavoro piacque, non è
Nientemeno che cinque ore di tratte
le quali era un succedersi di scene
Comparizioni strane, carri tirati c
con muli, carrozze e cavalli mont
vendevano merci, giuocatori che gi
lotta, lampi, tuoni, fulmini, grandin
fino un combattimento con spade e
L'Ademollo scrive che il teatr
si aprì più fino al 1633, e, parland

del teatro, prosegue rapidamente la rassegna dei drammi del Rospigliosi. Mi pare vada troppo in fretta con danno della verità.

Il padre Bianchi, nel suo libro: *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro*, nota « furono ancora nel « passato secolo (XVII) composti e recitati a Roma « molti drammi per musica, di cristiano argomento, « tra i quali conseguirono molto plauso la *Comica* « *del Cielo*, la *Vita Umana*, la *Sofronia*, la *Datira*, « drammi cristiani di Monsignor Giulio Rospigliosi. « Del quale illustre autore sono ancora altri due « drammi morali intitolati: *Dal male il bene*, *Chi* « *soffre speri*, e il *S. Eustachio*, tragedia cristiana. « Delle quali opere, non stampate, molte copie ser- « bansi scritte a penna presso molti signori romani ».

Della *Sofronia* e della *Datira* per quante indagini io abbia fatto, non solo non ho potuto constatarne l'esistenza, ma neppure rintracciarne notizie; non così per il *Sant' Eustachio*, del quale mi compiaccio poterne dare notizia dopo ricerche, che fortunatamente riuscirono più proficue di quelle dell' Ademollo, il quale d' altra parte non avrà insistito nel farle.

Cap. VIII.

Il « S. Eustachio ».

Dopo dunque pazienti indagini, infruttuosamente praticate a Roma, a Pistoia e altrove, per rinvenire il *S. Eustachio*, riuscì a sapere che nel Museo Britannico di Londra ne esisteva il manoscritto, credo

originale. Premurai per una copia Gi
studioso e assiduo ricercatore, auto
e ultimamente incaricato dal gover
assetto completo dei manoscritti di
setto stato già dal Fanchiotti scrupol
e che ha messo nella condizione il
pubblicare un' opera poderosa e g
sui manoscritti esaminati. Nel conte
codice della Nazionale di Firenze,
tenesse anche il *S. Eustachio*, mi
nella bisogna, e al compitissimo bibl
biblioteca mi rivolsi con risparmio d
per la copia desiderata.

Il dramma porta l' interessanti
che fu rappresentato a Roma il 16

L' indicazione, è chiaro, ostaco
dell' Ademollo, che il teatro Barberi
la rappresentazione del *Chi soffre*
1639. È vero che allora usavasi ra
private melodrammi e commedie d'
ma non è da ritenersi che il R
drammi per altri data la considera
si vedeva onorato e dai Barberini
appunto fin dal 1641 lo aveva pref
delicatissimo di scrittore di lettere
già tenuto dal Bembo, dal Sadolet

È probabile invece che il te
chiudesse nel 1643 colla rappresen
t' Eustachio, perchè nel carnevale d
il Rospigliosi si preparava alla nun
dove si portò circa la metà del m
da una lettera conservata nell' arch

Coll'allontanamento quindi del suo maggior poeta, coll'avvicinarsi di incresciosi avvenimenti internazionali, e sopra tutto coll'assunzione al trono pontificio di Innocenzo X Panfili, che costrinse il cardinale Barberini ad esulare in Francia, non mi pare inverosimile che nel 1643 e non nel 1639 il teatro Barberini chiudesse i suoi battenti al pubblico, per riaprirli poi nel 1653, con un lavoro dello stesso Rospigliosi.

Anche il *S. Eustachio*, come il *S. Bonifazio*, trae sostanza dalla vita del santo.

Il dramma *S. Eustachio* si compone di tre atti dei quali il I ha sette scene, il II otto, e il III sei. Precede un prologo detto dalla *Vittoria*. È forse la più breve delle opere drammatiche del Rospigliosi.

Dal prologo sappiamo solo che la *Vittoria* è per cingere d'alloro la testa d'un forte guerriero, Eustachio.

I personaggi del dramma sono: *Adriano*, imperatore, — *Leonzio*, console, — *Alarico*, cortigiano dell'imperatore, — *Nicandro*, idem, — *S. Eustachio*, capitano, — *Teopiste*, moglie di S. Eustachio — *Eufrasia*, matrona romana, — *Sagarte, Niceto, Nunzio*, giovani, *Agapito* e *Theopisto*, figli di Sant' Eustachio, — *cori*, *angeli*, ecc.

ATTO I.

Scena I. — *Adriano, Leonzio, Alarico* e *Nicandro*. — Adriano annunzia prossimo l'arrivo di Eustachio, condottiero delle armi romane nelle lontane terre d'Oriente, ov'è andato per debellare gl'infedeli, e donde è per ritornare vincitore. Nicandro

in fatti fa accorti gli altri del giungere di E
mentre s'elevano inni di vittoria.

SCENA II. — *Eustachio, Coro di soldati*
— Finiti i cori Eustachio, rivolto ad Adrianc
le proprie vittorie al suo nome; Adriano lc
desidera saper gli eventi della guerra.

SCENA III. — *Angelo* e *Teopiste.* — Alla
di Eustachio, Teopiste, la quale è tornata
tria, dopo una vita errabonda di dolori e d
un angelo dice, che come il nocchiero che g
porto narra d'essersi trovato

> . . . . dell'irato Egeo
> in mezzo alle contese
> or sul dorso de' flutti
> oltre il confin dell'alte nubi ascese,
> or nel centro dell'onde
> in vicino a mirarsi,
> pria sepolto, che morto,

racconti anche lei le sue venture. Dopo che
angelo le ha raccomandato di proseguire a
degna del cielo, la fa sicura dell'aiuto suo c
la' abbandonerà mai; Teopiste allora rivol
invocazione a Dio: *Spirto del ciel, che di*
aita, ecc.

SCENA IV. — *Leonzio* e *Teopiste.* —
risce Leonzio, che ha udite le parole di T
la rimprovera, e mentre la minaccia di morte
cristiana, esclama:

> O temeraria setta
> a qual follia cieca arroganza arriva?

tra le morti s'avviva
la turba forsennata
che il Crocifisso adora,
e nascono ad ogni ora
per un sol che sia spento
i seguaci di Cristo a cento a cento.
Se miri in ciel la luminosa imago
del sol ardente onde fiammeggia il mondo,
perchè il sol non adori?

E Teopiste risponde:

Perchè adoro del sole un sol più vago
da cui riceve il sole i suoi splendori:

e, siccome ella non aspira che alla palma del martirio, Leonzio castiga la sua arditezza col comandare che sia posta in catene.

SCENA V. — *Eustachio.* — Eustachio si rivolge a Dio, accenna al suo passato patire, alla propria fede, mai provata così viva come ora, ed esprime il desiderio di poter vedere la sua consorte ed i *suoi più cari pegni, i figli amati.*

SCENA VI. — *Agapito* e *Theopisto.* — I due figli consci della virtù paterna, compresi da vivi sensi di amore patrio, manifestano il desiderio concorde di divenire degni anche loro di onesta e illustre fama.

SCENA VII. — *Eufrasia.* — La matrona romana si duole, che quando credevasi fortunata di potere rivedere Teopiste, l'imperatore abbia di lei disposto aspramente, e chiede a sè stessa chi abbia mai potuto arrecare tante pene ad Eustachio, il quale forse potè sopportarle solo per aiuto ed amore di quel Dio,

Dal cui cenno sovrano
legge riceve ogni accidente uman[o]

ATTO II.

Scena I. — *Alarico* e *Nicandro.* — [...]
giani parlano insieme, e Nicandro osserva [...]
che gli pare,

S' è ver che nel sembiante
talor l' alma diffonde
ciò che il centro del cor in sè nasco[nde]

di vederlo agitato, e Alarico conferma i[...]
dere d' invidia e di gelosia per Eusta[chio]
vede esser caro quanto altri mai all' imp[...]

Scena II. — *Angelo* ed *Eustachi[o]* [...]
quantunque vegga per lui *Roma inal[...]*
trofei, benchè oda i *plausi festosi*, p[...]
non esser felice, gli manca la pace [...]
vorrebbe esser una colomba per volare [...]
Dio; un angelo scende ed annunzia a[...]
che il voto è stato esaudito da Dio, e, ch[e]
del solenne martirio, egli potrà volgere [...]
sommo bene al pelago infinito.

Scena III. — *Adriano*, *Alarico*, *L[...]*
stachio, *Coro di soldati.* — Adriano [...]
Eustachio e vuole accertarsi quale sia [...]
egli adora. A tal fine ordina ad Eust[...]
vada al tempio di Marte, per ringrazia[re]
torie riportate, ma il santo uomo gli os[...]
sere in errore, poichè:

Vive un sol Dio, gli altri son numi estinti,
numi di cieco error più che di luce.
. . . .
È Cristo il vero sole,
sol di cui l'alto sole è solo un raggio;
. . . .
questo sol, questa luce
specchio son dei suoi rai:
e in mezzo all'ombre ancor le stelle erranti
nel notturno sentiero
imago son dell'invisibil vero.
In lui fisse ò le voglie,
e se il Tebro mi à visto
arricchito di spoglie,
non Marte no, ma fu mia scorta Cristo.

Adriano pieno di ira lo avverte che egli dovrà
a poco pagare con la vita la sua oltracotanza, la
a indegnità: Eustachio è felice, poichè *sorge chi*
r *Dio muore allor che cede.*

SCENA IV. — *Eustachio* e *Leonzio.* — Leonzio
dina ad Eustachio di deporre lo scettro del quale
li è indegno. A tale ingiunzione Eustachio ubbi-
sce, dicendo:

I cavalier di Cristo
solo armati di fede
fan d'un regno immortal securo acquisto.
Ecco la spada, eccoti nudo il petto,
nudo sì, ma non teme
del più crudel aspetto,
onde morte minaccia all'ore estreme.

Scena V. — *Eustachio, Agapito,*
Coro di soldati. — I figli di Eustachio
darsi pace e piangono, il padre l'incorag
i soldati intuonano un mesto coro per la
cata al loro valoroso capitano.

Scena VI. — *Teopiste.* — La moglie,
falsa la notizia annunziatale, che cioè Eust
preferito bruciare incenso agli Dei pagani,
mensamente, dubita a credervi ed esclam

Deh! tu, fra l'ombre ov' egli giace oppresso
chiaro lampo del ciel che l'alme accendi
con immutabil lume,
tu, con pietosi raggi a lui risplendi.

Scena VII. — *Teopiste* e *Eufrasia.*
moglie è Eufrasia, a cui l'infelice dice la
suo patire, e richiesta risponde d'essere
Roma, per essere sacrificata a quella fede
cui ella sentesi tutta vinta e lieta.

Scena VIII. — *Sagarte, Niceto* e *Nun*
giovani patrizi, Sagarte e Niceto, ignari
toccata ad Eustachio, cantano del valor
mentre s'incomincia una danza, soprag
Nunzio che rivela ad essi il vero stato de

ATTO III.

Scena I. — *Agapito* e *Theopisto.* —
vani invidiano la sorte del padre, che c
glorie lo farà degno, e decidono anche loro
la croce, quand'ecco vedono venir alla
Eustachio, *cinto d' aspre catene.*

SCENA II. — *Detti, Eustachio, Leonzio, Teopiste e soldati.* — Leonzio è per effettuare su di Eustachio il castigo tremendo, quando si appressa ad Eustachio stesso Teopiste, che non nasconde la propria meraviglia, data la informazione ricevuta intorno alla fede del marito. Eustachio, che da molto non vede la consorte, non la ravvisa, chè... *tra i disagi e le miserie estreme, cangiossi il volto e incanutir le chiome*, ma, come ella gli si rivela, egli stupisce di poterla rivedere al momento estremo di propria vita. Teopiste racconta i suoi casi ad Eustachio, e a lui chiede della sorte toccata ai figli, e il povero padre narra come essi siano stati sbranati da certe belve nelle terre egiziane. Ma ecco che i due figli Theopisto e Agapito si fanno innanzi, e dicono che, salvati dal cielo alla strage delle belve, entrarono a far parte delle schiere latine, e che ora, consapevoli della sorte sventurata dei genitori, essi pure, animati da una stessa fede, forti d'una medesima fortezza d'animo, vogliono morire. Leonzio, il console inumano, ordina che a tale dichiarazione:

> Alle fiamme severe
> si dian le spoglie infami,
> e le ceneri indegne
> spargansi al vento, e poi l'ossa alle fere.

I martiri aspettano impavidi la loro fine, ed Eustachio risoluto dice:

> Tra le sfere lucenti
> per *noi* felice appelleremo il duolo,
> venturosi i tormenti,

così nave talora,
che, superate e le tempeste e i ven
alfin s'accoglie in porto
con le sdrucite vele,
prende poscia conforto,
rammentando il furor del mar crud
Or solo in Dio si ponga ogni speran
chè sicuro si rende
chi n'è maggior perigli il ciel difen

SCENA III. — *Alarico.* — Il corti
che pare avesse contribuito alla strage
e della famiglia, angustiato dal rimorso
stentemente dal pentimento, non ha pa
lo tormentano, i pensieri minacciosi n
donano un istante.

SCENA IV. — *Nicandro, Niceto,*
frasia. — Manifestano la loro meravig
vore mostrato da Eustachio e dai suo
Eufrasia ricorda l'amica Teopiste e, me
siosi di sapere se il martirio sia stato
giunge Adrasto, il Nunzio.

SCENA V. — *Il Nunzio* e *detti.* —
che la morte ha già colpito i miseri,
sacrifizio, compiutosi sul rogo intorno
piangevano, mentre invece le vittime c
turbate, volando le anime loro *lungi da*
fortunate in grembo a Dio. Udito il t
Eufrasia propone che le *beate spoglie* s
un tempio ove Roma possa venerarle,
lucenti possano splendere quelle anime,
le stelle *più chiare del dì, del sol più*

SCENA VI. — Finalmente, coll' intervento di un angelo, che magnifica il sacrizio dei cristiani per la religione, ha fine la rappresentazione sacra il *Sant' Eustachio.*

Sono lieto che, facendo io per il primo l'esposizione del lavoro, possa cancellare la gratuita asserzione fatta da altri, che, non avendo mai avuto evidentemente tra le mani il dramma del Rospigliosi, volle dire avere questi rappresentato S. Eustachio nel momento più drammatico della sua vita, quando cioè una donna di un lupanare, subornata dai fautori della dottrina di Ario, si querela ad Eusebio di Nicodemia, per essere stata resa madre da Eustachio, il quale, riconosciuto innocente per confessione in *extremis vitae* dell' accusatrice stessa, viene accusato di sabellionismo.

È un errore in pregiudizio della storia che giova chiarire.

Il Sant' Eustachio di cui si occupa il Nostro, è uno dei martiri perseguitati dall' imperatore romano Adriano, e sebbene di lui non ne facciano menzione nè il Rokrbacher, nè l'Henrion, nè altri nelle loro *Storie della Chiesa*, certo visse circa il 130 dell' E. V., mentre il supposto S. Eustachio, più conosciuto per Eustazio, visse intorno il 350 e morì in esilio o in Macedonia o nell' Illiria. Fu questo un zelante avversario dell' arianesimo, un uomo profondo nelle lettere divine ed umane, secondo la testimonianza di S. Girolamo e del Sozomene. Di lui ci resta un trattato sulla *Pitonessa* o *Maga di Endor* che nel 1629 Leone Allacci pubblicò con una sua dissertazione, e che fu ristampato nell' ottavo volume dei *Critici Sacri*.

Anche la vita di S. Eustachio servì d'a
mento a molti, così prima del *S. Eustachio* del
spigliosi, abbiamo una sacra rappresentazione de
colo decimo quinto; un'altra del 1595, una
di Lodovico d'Agliè nei primi anni del seicent
Rospigliosi per il suo *S. Eustachio* forse si va
della storia, dalla quale guardingo non si scos
mai, e dell'opera di coloro che lo precedettero
stesso argomento.

Nel 1624 in Ispagna fu rappresentato un *S.
stachio* di Raffael Pereira, lavoro di cui, credo,
solo il manoscritto; nel 1629 Baldassare Baro
blicava in Francia il suo poema drammatico il *S
t' Eustache*, che il Brunetiére ritiene non abbia
gine spagnuola, ma ciò non toglie che pur
possa averla; nel 1635 Fernandez Andrés scrive
S. Eustachius, tragicommedia latina. Non è da es
dersi del tutto che il Rospigliosi, che ebbe mod
vedere addentro nella produzione del teatro spagnu
e che conosceva bene la letteratura francese, igno
i due nominati lavori, e se ne valesse per qualche i

Dopo del Rospigliosi i casi fortunosi dello st
santo furono ancora svolti e portati sul teatro.
si ha una tragedia del Bartolomei, che comparì
nella seconda edizione delle sue tragedie del 16
un dramma per musica di Lodovico Sanmartino, c
del 1654; un dramma musicale di Arcangelo Spa
di Viterbo del 1671; un altro di Antonio N
del 1676; un oratorio per musica di Antero Pr
lini del 1690; e tante e tante altre, e perfino
maggio del 1869.

Cap. IX.

« Il trionfo della pietà ». « Le armi e gli amori ».

Il 16 Giugno 1654 ad Upsala Cristina di Svezia deponeva le sue insegne regali, e la stranissima donna, fatta di peccato e di virtù, sulla fine dell'anno dopo convertita al cattolicismo, venne in Roma.

S'ingaggiò fra tutti una gara per concorrere ai festeggiamenti da farsi a colei, a cui l'Italia doveva poi essere grata per la protezione munifica, accordata ai più insigni cultori delle lettere, animata dal lodevole proposito di far rifiorire la nostra letteratura.

I Barberini, che non si ritiravano mai, quando si doveva dare esempio di sontuosa ospitalitá, anche questa volta primeggiarono, col riaprire il loro teatro coi drammi del Rospigliosi: *Il Trionfo della pietà*, *Le armi e gli amori*, ambedue musicati dal maestro Marco Marazzoli, e *Dal male il bene*, che, posto in musica dai maestri Abbatini (1) e Marazzoli, fu rappresentato la prima volta nel carnevale del 1653, per la riapertura del teatro Barberini, e pare anche nel 1654, per le nozze del principe di Palestrina colla nobil donna Olimpia Giustiniani.

Il primo titolo del *Trionfo della pietà* è veramente la *Vita umana.*

Eccetto il Gualdo Priorato, di cui mi servo più innanzi, nessuno spese molte parole intorno a questo

---

(1) Antonio Maria Abbatini (1595-1677) — Distinto compositore, maestro di cappella in Roma. — Scrisse molta musica sacra.

dramma, fu anzi citato semplicemente e si diss
esistere il libretto.

Debbo notare che nelle mie ricerche ne
chivio di S. Pietro Maiella in Napoli, ho trov
partitura: « *La Vita umana*, ovvero *Il Tı*
della Pietà — Dramma musicale — rappresen
dedicato — alla serenissima — Regina di Sve
In Roma per il Mascardi MDCLVIII.

Oltre dunque gli esemplari della Barberi
Roma e della Trivulziana di Milano, che si r
vano i soli, esiste anche quello dell' archivio mu
di Napoli.

Precede all' edizione una lettera dedicatori
Marazzoli, autore della musica, alla Regina Cris

Il dramma consta di un prologo e di tre
il primo ha sei scene, il secondo dieci, il terzo ci

Il prologo è detto dall' *Aurora*.

Del dramma sono interlocutori: la *Vita u*
— l' *Innocenza*, — la *Colpa*, — l' *Intendiment*
il *Piacere*.

Di fra le righe della partitura ho tratto il l
prologo, ma per amore di brevità non lo trascr
per intero, contento solo di notare le seguenti
fette, perchè da esse può aversi l' idea del conte
dell' intero dramma.

Sopra carro di raggi ed ostri adorno,
colmo di gioia il seno,
messaggera ne vengo a voi del giorno:
del giorno più sereno,
che di novelli fregi
già mai crescesse ai sette colli i pregi

Ritornello.

Tra pregi di pietà sì chiari e tanti
sopra musiche scene,
dunque d'alta pietà s'odano i vanti
perchè esprimer conviene
della Pietà gli onori
quando accresconsi a lei gloria e splendori
Ritornello.

Qui de l' Umana vita i rischi e il duolo
oggi sarà che al vivo
rappresenti ai mortali un giorno solo,
chè il suo piè fuggitivo
più fermezza non spera,
se nascendo il mattin tramonta sera.
Ritornello.

Perch' ella eviti or della colpa i danni,
or del Piacer l' offese,
scoprirà l' Innocenza i tesi inganni,
e in sì dubbie contese
si scorgerà, che in terra
l' umana vita altro non è che guerra.
Ritornello.

Dopo altre due strofe, che ancor più chiariscono il contenuto, il poeta, cioè il Rospigliosi, a cui premeva il favore di Cristina di Svezia, fa dire ad uno degli interlocutori del Prologo:

Magnanima Regina, in cui cotanta
di valor si racchiude,
gradite or qui della Pietade il vanto,
mentre dalla virtude

che in voi sì chiara splende,
esempi la Pietade stessa ap
Ritorne

Il Prologo si chiude con un c
così :

Già i fior si de
coi primi lampi
e nove apprestano
vaghezze i campi.

Sulla rappresentazione di ques
la parola al conte Galeazzo Guald
l'*Historia della Sacra Real M*
Alessandra se ne occupa con qu

« La sera dunque dell'ulti
naro, si recitò primieramente u
intitolata il *Trionfo della pietà,*
La materia era tutta morale, e m
parato delle scene, che furono va
gno, per la dottrina, e bellezza
come anche per la novità della m
sitissima. Rappresentava questo co
e gli inganni, con i quali, il Pia
cano ogni ora di sbattere (!) l'Inn
mento. Il rimorso della Vita ne
stanza nel rigettarli, e la fragilit

« Abbassata una tenda appar
figurata la notte. — Cominciò
dopo a poco il Sole, che illustrò
artifizio tutto il teatro. — L'*Au*

l'argentato suo carro quantità di fiori odoriferi, e risvegliati i pastori all'opera, servì di prologo graziosissimo. Dopo di che rimase in vaghissima prospettiva una città con due rocche opposte all'incontro, una dell'*Intendimento*, l'altra del *Piacere*, che passarono insieme un dialogo contenzioso, cercando ognuno abbattere i sentimenti dell'altro.

« Uscita poi fuori la *Vita umana* tra l'*Innocenza* e la *Colpa*, cercò ciascuna di queste di espugnare i sensi della vita. Il *Piacere* e la *Colpa* insinuano il diletto, che è la macchina più adattata per muover la volontà, e con questi l'eccitano alla lascivia, che è un eccesso del desiderio senza ragione, or all'ozio, che è padre d'ogni vizio, or alla crapula, che è madre della lussuria, or all'avarizia, che ruina la fede e la bontà, or alla superbia, che guasta e abbatte ogni virtù, or all'ira, ch'è un principio di pazzia, ed or all'invidia, che guasta le amicizie e contamina le glorie altrui.

« L'*Intendimento*, la *Innocenza* all'incontro anteponevano alla vita, per contrapposto della lascivia, la bellezza della temperanza, che è il fondamento della vita felice dell'uomo. Contro l'ozio opponevano l'esercizio e lo studio, che sono i genitori delle virtù e della gloria. Alla crapula contradicevano con l'astinenza, vera arma per vincer le tentazioni sensuali. All'avarizia con la liberalità, anima della riputazione e guida al Paradiso. Alla superbia coll'umiltà, che fa degni di compassione presso agli uomini e di misericordia con Dio. Alla iracondia con la pazienza che vince e supera tutte le difficoltà; e finalmente all'invidia col disprezzo delle cose terrene, una delle più gran parti della generosità.

« Da stimoli e incentivi bersagliata la
cedeva alle lusinghe del *Piacere*, e della *Co*
ravvedeva e aderiva alle ammonizioni dell'
mento e dell' *Innocenza*; e gareggiandosi co
scorsi tutti morali, e ripieni di gran scienz
lentemente cantati, si fecero diversi atti, e s
la scena la seconda volta, che con mirabilis
ghezza rappresentò un delizioso e ben co
giardino, ornato di figure, e di compartime
che, aggiuntovi le fontane, e una cascata
meravigliosa, si rese una delle più vaghe pro
che si possan figurare gli occhi, finalmente ne
scena, in cui si vedeva un amenissimo prato
di alberi, frutti e fiori, e una lontananza dove
vano Palazzo Vaticano, la facciata e cupola di
tro, Borgo Nuovo, e Castel S. Angelo, la *Co*
Piacere, mascheratisi da *Intendimento* e *In*
procurano d'ingannare la *Vita* con gli stim
tifizi più propri della malizia e della saga
tristi, ma uscendo fuori l' *Intendimento*, o l' *In*
con le proprie sembianze vere, e trovata la
quelle insidie, scoperti gl' inganni, coi quali
cere e la *Colpa* cercano tradirla, la rendon
duta del proprio errore, e della sua fragilit
per darle maggior vigore, e schermirla da og
sorpresa e agguato che se le potesse tendere
nano un anello d'oro con una testa di m
vece di gioia, ammonendola, che se di conti
penserà alla morte, dopo la quale ogni c
grande si riduce al niente, comprenderà,
pensa a morire non tralascia mai di ben vi
con questa chiusa si diede fine all' opera, nell
seguirono diversi intermedi di balletti e

certi di musica, e d'istrumenti molto confacevoli al gusto di così virtuosa ricreazione; concludendo poi con una ciaccona (!), danzata mirabilmente da due eccellenti ballerini, e coll'apparenza del giuoco di una girandola ripiena di fuochi d'artifizio, accompagnata dallo sparo di gran quantità di mortaletti. »

Il lavoro, attestano il Priorato e gli *Avvisi*, piacque tanto, che si ripetè per sere ancora, assistendovi per una seconda e terza volta Cristina.

Figurarsi se, oltre i pregi della composizione poetica e della musica, non doveva essere gustata tanta varietà e capricciosità di macchinario scenico!..

Intorno a questo lavoro del Rospigliosi corre una questione non ancora risoluta, se sia opera di Giulio Rospigliosi, o di Iacopo, suo nipote. Il Priorato la dice del nipote, ma dagli *Avvisi* risulta che è del Nostro, del quale deve essere nel fatto, perchè in caso contrario anche il Fabroni, che mostra di attenersi molto al Crescimbeni, fiorito nella seconda metà del seicento, capace di riferire testimonianze prossime ed anche oculari, non avrebbe notato la *Vita umana* fra i drammi di Giulio Rospigliosi, nè il Quadrio avrebbe, accertando l'esistenza dei manoscritti di sette drammi di Giulio Rospigliosi nella Trivulziana, incluso anche la *Vita umana*, nè il Moroni, da nessuno citato pel Rospigliosi, è però autore di un dizionario di erudizione storica ecclesiastica in centonove volumi (!) converrebbe col de' Novaes, *Storia dei sommi pontefici fino a papa Pio VII*, che Giulio Rospigliosi sia autore anche della *Vita umana*. E poi nessuno fa il nome di Iacopo Rospigliosi, come autore di alcun componimento drammatico. Il Duca di Chaulnes, che in una relazione fatta al Re Cristianissimo, e della

quale conservasi il manoscritto n
rini di Brescia, dava notizie sull
lando di Iacopo gli attribuisce
non lo designa affatto scrittore di
Del cardinale Iacopo Rospigliosi
Rime inedite nella Biblioteca de
Di esse ne dette un saggio il C
Commentari, Tom. III, lib. IV.
nella sua diligente e ricca *Biblio*
fa il nome di alcun dramma che
Iacopo Rospigliosi.

Non nascondo però il mio
gnare recisamente l'affermazione
chè mi pare strano che egli esp
istoriografo e per di più presen
cadere in un errore tale. Riteng
casse sul nome indottovi dalla fr
di pubblicare sollecitamente le n
menti fatti alla Regina. Sono eq
rienza c'insegna anche oggi fre
mazioni che la stampa per certi
dà senz'altro, impossibilitata a
dicità.

I Barberini, nella solenne ci
nuta a Roma di Cristina di S
ostinati e magnifici i Panfili, e
un competitore in Giovanni L
D. Camillo Panfili, ma le rappr
tro del palazzo Panfili furono
quelle dei Barberini, che nel carn
rappresentare le *Armi e gli Am*
bene del Rospigliosi.

Le armi e gli amori, di cui vi ha il mano-
ritto nella Barberina e nella Trivulziana, secondo la
de del Priorato, « è un simultaneo concorso di varii
venimenti insieme amorosi ed armigeri, che sogliono
compagnare la fortuna dei seguaci di Marte e di
enere ».

Il dramma però, da quanto può rilevarsi, do-
va essere spiritoso, con i soliti apparati e macchi-
ri scenici, con intermezzi di ballabili, rivestito di
ona musica e improntato molto della vivezza spa-
uola.

Lo stesso può dirsi dell'altro dramma *Dal male*
bene.

Cap. X.

Dal male il bene » - « Il Palazzo incantato ». « L'Innocenza ».

Del dramma *Dal male il bene* godo di essere in
grado di poterne dare il contenuto, perchè dopo varie
ricerche per trovarne il manoscritto, potetti avere in
esame la copia esistente a Pistoia nell'archivio del
N. U. G. C. Rospigliosi, degno discendente di illustri
antenati.

Evidentemente l'Ademollo non si curò di averla,
perchè dopo aver detto che nella Barberina sono due
esemplari della partitura, senza nome di compositore
e senza libretto, aggiunge che non gli è stato dato
avere in mano che i manoscritti dei due drammi
Didimo e Teodora, e *La Comica del Cielo*.

Anche nella Biblioteca del Liceo M
logna vi è un esemplare della partitur
di essa vi sono le parole.

Gli interlocutori del dramma sono
Donna Eleonora Mariche — *Don*
sorio -- *Marina*, serva di *Donna Eleon*
nando della Cerda — *Don Diego Ma*
di *Eleonora* — *Tabacco*, servo di *Do*

Interlocutori del prologo:

La Fortuna.

La scena è in Madrid.

Il prologo consta di ventinove v
atto si divide in dieci scene, il second
il terzo in quindici.

Nel prologo la *Fortuna*, che av
ruota in man, — l' aurata benda e
piede — già palese la fanno a chi la

> che nel mezzo alle pene
> pur germoglia talor *Dal male il b*

ATTO I.

Scena I. — *Donna Leonora* e *Mar*
Leonora è contenta, perchè fra breve
fratello Don Diego. Marina le fa csserv
che la stringa omai, di felice Imeneo
Leonora le confessa che l' esempio altr
che i cavalieri danno più alla ricchezz
lezza, che alla virtù, la fanno essere mol
e che gli esempi di tante mogli infelici
dal contrarre matrimonio. Marina però

più non dirà così, *quando amor le venga a fronte,* perchè....

> . . . . . il possente nume
> ogni forza incatena e ogni alma strugge
> d' armoniose note in un volume.

Scena II. — *Donna Leonora, D. Fernando,* e *Tabacco.* — Sopraggiungono D. Fernando della Cerda e il suo servo Tabacco. D. Fernando cerca asilo sicuro a Leonora, perchè egli ha ucciso sulla via un provocatore temerario. Leonora acconsente impressionata da *un non so che, che par che a lui la chiami,* e amorosamente cura all'ospite le ferite riportate. Mentre D. Fernando si profonde in ringraziamenti e Tabacco teme di essere scoperto, si ode bussare alla porta. È il fratello di Leonora, D. Diego, che ritorna. D. Fernando e Tabacco, temendo che sia la giustizia, spaventati si buttano da una finestra e prendono il largo pei tetti.

Scena III. — *D. Leonora* e *D. Diego.* — Dopo scambievoli ed amorose attestazioni di affetto, e dopo che D. Diego dice alla sorella come sia finita una certa quistione, per la quale era partito da casa, si ritira nella sua stanza.

Scena IV. — *D. Leonora* e *Marina.* — Marina racconta a Donna Leonora le peripezie della fuga di Don Fernando. D. Leonora se ne duole, e nello stesso tempo si compiace di essersi liberata di D. Fernando, verso il quale sentivasi già presa d'amore. Marina allora si affretta a notarle, che da D. Fernando ha avuto ordine di dirle, che egli è rimasto di lei innamorato.

Scena V. — *D. Diego* solo. — D. Dieg
amare una nobil donna di nome Elvira,
andarla a trovare, ma tormentosi present*i*
turbano l'animo, e una voce intima gli r*i*
triste insistenza:

Tra l'erba che ride
in placide sponde
fatale s'asconde
un angue che ancide.
Oh! quanti che aspirano
alle gioie d'amor mesti sospirano
Farfalla cui giova
scherzar colla face
nel bello che piace
la morte ritrova.
Oh! quanti che aspirano
alle gioie d'amor mesti sospirano.

Scena VI. — *Don Fernando* e *Tabac*
notte. Quì forse la scena veniva mutata in
dino, quello nel quale si sono trovati a caso
nando e Tabacco nella fuga, e i due malc
lungo parlano dei casi loro occorsi.

Scena VII. — *Detti*. — Don Fernando
donna lamentarsi (è D. Elvira Ossorio), a qu
costo vuol vedere di che si tratta, e siccome
che è sempre timido, non lo vuol seguire,
solo per il luogo donde viene il lamento che s

Scena VIII. — *Tabacco* solo. — Tabacco
con malizia la curiosità del suo padrone che
d'ir cercando apposta una disgrazia, men

calmo e pacifico, caschi il mondo, non ficca il naso mai nelle cose altrui.

SCENA. — *D. Fernando* e *Tabacco*. — Ritorna D. Fernando. Tabacco, vedendolo smarrito, senza parola, gli domanda che vide, e chi era la donna che, piangeva, al che D. Fernando narra e descrive di aver veduto, non visto, in una stanza terrena, la cui finestra era nascosta fra il folto di una verdeggiante fioritura, una donna che piangeva e un uomo, che, impugnando un ferro, la minacciava di morte. La poverina implorava pietà e dichiaravasi innocente delle colpe delle quali l'uomo l'accusava. L'infelice chiedeva al miserabile un'ora sola per rivolgere le sue preghiere a Dio; era tanta la compassione che destava quella donna che le fu concessa la dilazione a morire, da lei impetrata. Dopo questo racconto D. Fernando incita Tabacco ad aiutarlo alla difesa della donna, nella breve ora in cui l'uomo malvagio ha lasciata libera la vittima designata. Tabacco, che non vuol brighe, e che, per dirla schietta, teme maledettamente, si rifiuta, e D. Fernando corre solo all'impresa. Tabacco, dietro gli alberi, da lungi lo segue coll'occhio e lo vede entrare coraggiosamente nella casa.

SCENA X. — *D. Fernando* e *D. Elvira*. — D. Fernando, entrato nella stanza, persuade la signora a lasciarsi condurre altrove, e, nella indecisione della scelta del luogo, la trasporta nel proprio asilo, e insieme a Tabacco vien cantato un terzetto:

Dal male il bene
talor deriva ecc.

ATTO II.

Scena I. — *D. Diego.* — D. Dieg
soliloquio parla del suo amore per
(la donna salvata da D. Fernando); d
egli è per conchiudere fra la propria
cavaliere di Siviglia; e della certezza
sposare Elvira, dopo però che ne avr
consentimento dal fratello di lei.

Scena II. — *D. Elvira* e *D. Ferna*
vira racconta a D. Fernando i casi princi
pria vita, dicendosi infiammata d'amor
Mariche col quale avrebbe già sposat
non si fosse deciso a maritar prima la
poi come una serva mendace e perfida
senza di D. Diego l'abbia accusata al
tello, calunniandola colpevole di indeg
fratello prestata fede alle maldicenze
venne poco prima a lei, domandand
colpe imputatele e deciso a sopprimerl
tace il resto già noto a D. Fernando.
nando che cerchi D. Diego, certamen
Granata, lo informi del fatto e lo s
chiegga la sua mano di sposa al fratel
così placato. D. Fernando si dispone ad
ed Elvira attende speranzosa che

> . . . voglia il ciel che nasca intra brev
> la gioia dalle pene,
> la pace dal martir, *dal male il bene.*

Scena III. — *D. Fernando* solo. — D. Fernando esprime le pene del suo cuore per Leonora, che l'aveva con tanta cortesia ospitato; egli non sa chi ella sia, ma non indugerà un istante per ritornare a lei.

Scena IV. — *D. Diego* e *D. Leonora.* — Qui, evidentemente, la scena doveva essere trasportata in casa di D. Diego. Costui, che non sa del caso occorso a D. Elvira, non può darsi pace della sua scomparsa improvvisa, e con parole piene di affetto confessa a sua sorella Leonora la propria passione, e con cordoglio, vedendo svanire le passate dolcezze, esclama:

> Se fuggite, a che venire,
> se venite, a che fuggire?

D. Leonora cerca di persuaderlo, e gli dice di essersi a sua volta innamorata di un tale (D. Fernando), del quale però ella non può dargli subito particolari e precise informazioni.

Scena V. — *Marina* e *D. Leonora.* — Marina, che era stata mandata da D. Leonora ad informarsi di D. Fernando, ritorna. La scena che segue fra lei e D. Leonora si può riepilogare nel riferimento della missione ruffianesca compiuta, e nella decisione che prende D. Leonora d'andare a trovare D. Fernando.

Scena VI. — *Tabacco* solo. — Senza dubbio, la scena qui doveva di nuovo rappresentare il luogo dov'erano D. Fernando, D. Elvira e Tabacco. Da solo, quest'ultimo si commuove della disgrazia in cui è caduta D. Elvira, e, *Cicero pro domo sua,* trova il modo per lodare il proprio sistema, quello cioè di non brigarsi di nulla.

SCENA VII. — *D. Fernando,*
bacco. — D. Fernando assicura D. E
è prossimo a venire. Frattanto Tab
visita di due signore. D. Elvira si

SCENA VIII. — *D. Leonora, M*
nando e Tabacco. — Le due signo
nora e Marina. Leonora mostra a
essere venuta, interessata dello sta
per le ferite riportate, uccidendo q
e durante la fuga dalla propria cas
D. Leonora, dovendo comunicarsi
varie cose, si fanno in disparte. Fr
e Tabacco avviene una scena comi
fa l'occhio di triglia e complimen
mentre costui, corto a cerimonie, no
dalle smorfie di Marina, le volta le
Poco dopo ritorna, annunziando a
cerca di lui il signore mandato a c
vira. Il signore è D. Diego, fratell
s'immagini la paura di questa e d
La paura di esser scoperte non
donne fortunatamente si rifugiano
mento vicino, mentre D. Fernan
lato incontro a D. Diego.

SCENA IX. — *D. Elvira, D. Le*
D. Elvira protesta, perchè D. Leono
entrate nel suo appartamento. D.
ignorava, la rassicura di loro pre
cade su D. Fernando e siccome D.
bontà e la generosità, D. Leonora
pentinamente di gelosia, tosto repre
bella di Leonora (!). Tuttavia è dec
sua volta fiera gelosia nell'animo

comunica che D. Fernando ama, potentemente riamato, una bellissima donna. D. Leonora per togliersi dalla presenza di Elvira le dice che le convien partire, perchè D. Diego Mariche l'aspetta di fuori.

Scena X. — *D. Elvira* sola. – D. Elvira, che non conosce Leonora per sorella di D. Diego, rimasta sola dà sfogo al suo cordoglio per essere tradita.

Scena XI. — *D. Fernando* e *D. Elvira.* -- D. Elvira, fattasi incontro a Don Fernando, lo rimprovera, perchè, sapendo egli degli amori della signora, poco anzi uscita, e D. Diego, non l'abbia avvisata. D. Fernando, che non sa che Leonora sia sorella di D. Diego, alle parole di D. Elvira sentesi smarrire il senno e crede facilmente a ciò che quella gli dice, tanto più che ricorda il turbamento e il timore da che fu invasa D. Leonora, sentendo, poco prima, che veniva D. Diego E così mentre l'una brucia di gelosia per D. Diego l'altra sdegnasi per D. Leonora. È vero che

> nasce *dal male il bene*,
> ma son d'altri i contenti e mie le pene.

Così esclama alla fine del secondo atto D. Elvira.

ATTO III.

Scena I. — *D. Fernando* e *Tabacco.* — D. Fernando si approssima alla casa di D. Leonora insieme a Tabacco, che con tono allegro cerca far animo all'avvilito padrone, il quale, dopo che avrà parlato con Leonora, andrà in traccia del rivale, di D. Diego. (Si ricordi che D. Fernando non sa che D. Diego sia fratello di Leonora).

Scena II. — *D. Diego, Marina,*
Tabacco e *D. Leonora.* — Siamo in
D. Fernando e Tabacco, che ancora d
vedono uscire D. Diego. È la prova
tradimento. Tuttavia D. Fernando
Leonora, e mentre bussano alla porta
che canta, dando sfogo malinconico
di fuori D. Fernando risponde sullo
rina, che ha inteso bussare, si affacci
lei D. Fernando chiede di essere am
la mano di D. Leonora. Licenza è d

Scena III. — *D. Leonora, D. Fe*
e *Tabacco.* — È questa la scena più
D. Fernando manifesta a D. Leonora
lore e lo sdegno d' essere stato offe
D. Diego Mariche. Leonora, irritata
D. Fernando, seguita a tacere che
fratello, e, spinta dalla reputazione di
lagnanza a D. Fernando del suo ar
inopportuno in quanto egli nasconde
donna, e in quanto ella sente potente il
D. Diego. Dai due amanti sdegnati si c
bievoli giustificazioni; il momento è
Leonora non vuol dire chi sia D. D
nando, per la vita, intende tacere la
a D. Elvira. I due amanti si lascian
prima essere venuti ad alcuna spiega

Scena IV. — *D. Leonora* sola.
esprime il suo dispiacere che D. Fern
voluto o potuto discolparsi.

Scena V. — *D. Fernando, Tab*
— Fra costoro ha luogo una scen
superflua.

Scena VI. — *D. Diego* solo. — Don Diego in
ad intime angoscie, pensa alle sue sventure,
è,

> se una muore altra nasce,
> e la tomba dell' una
> d' altra nascente è cuna.

In fatti oltre la sua infelice passione per Elvira
ngustia il deperire e la malinconia della sorella,
a che egli sappia rendersene ragione.

Scena VII. — *D. Leonora* e *Marina.* — Marina,
ne sa più del diavolo, tenta di calmare la sua
ora, facendole osservare che

> agli occhi degli amanti
> appariscon talvolta
> le formiche elefanti,

e, come ella si studia di tener nascosta la frater-
di D. Diego, così può ben essere che la donna,
in casa di D. Fernando (D. Elvira), gli sia con-
ata in parentela. Leonora non si lascia persua-
e risolve di andare a D. Fernando.

Scena VIII. — *Tabacco* solo. — (La scena è di
ovo trasportata presso D. Elvira e D. Fernando).
bacco si lamenta che debba andar cercando di
tte il suo padrone, perchè così gli è stato coman-
to da D. Elvira, mentre

> che per andare attorno
> è stato fatto il giorno
> . . . .

Ma chi può tubitarne? Il sole istesso,
che ha il genio ambulatorio,
per mostrar da per tutto i suoi splend
non veggio che di notte esca mai fuori

Bisogna far di necessità virtù, e Tabacco ca
s'avvia per la strada.

SCENA IX. — *D. Leonora, Marina*
Tabacco s'imbatte in Leonora e Marina,
si svolge una scena di niun conto.

SCENA X. — *D. Elvira* sola. — Donn
strugge in lacrime, si lamenta d'esser st
da D. Diego, per cui tanto e tanto ha soffer
la morte come rimedio unico al suo soffrir
nuovamente D. Fernando che a lei rechi
tizie di D. Diego.

SCENA XI. — *D. Elvira* e *D. Diego.* —
bussare alla porta, Elvira corre ad aprire
sorpresa di vedere D. Diego in persona. S
scena di gelosia che succede fra i due. D.
ha sospetti sulla fedeltà dell'amante, e che
accresce con la vista del pallore e della
che sorprendono D. Elvira; costei che r
amaramente D. Diego di aver preso ad ar
donna, osando perfino di mandargliela in
farle oltraggio. D. Diego irato si scolpa dell
aggressive di D. Elvira, e risoluto dimand
perchè da tempo ella trovasi in casa di D.
la qual cosa denota chiaro chi dei due sia
giuro e l'ingannatore. Le offese vicendevoli
e D. Diego esce per andare in traccia di
dal quale vuole spiegazioni.

XII. — *D. Elvira* sola. — Donna Elvira,
amente dalle aspre parole di D. Fernando,
sè stessa la fine del proprio soffrire insieme
della vita.
XIII. — *D. Fernando* e *D. Elvira.* — Di
D. Fernando dice di aver visto D. Diego, di
gli potuto parlare, ma di avere invece ap-
lla bocca stessa di D. Leonora che ella ama
. D. Elvira, d'innanzi a tanta sicura affer-
, giura di non amare più oltre un uomo che
ato mentire vilmente.
NA XIV. — *D. Diego, D. Elvira* e *D. Fer-*
— D. Elvira, presenti D. Diego e D. Fer-
loro avverte che è decisa all' indomani di
in un convento,

> onde se fu Don Diego
> la prima fiamma mia,
> benchè ingrato e crudel, l' ultima sia.

l mondo è vana lusinga, ed ella lo abbando-
enza meno, e il proprio sangue, il proprio
il proprio carattere non le consentono d'incon-
li nuovo il disprezzo di D. Diego.
CENA XV — *D. Leonora, Marina, D. Diego,*
rnando, D. Elvira e *Tabacco.* — È l' ultima
in cui figurano tutti i personaggi. D. Fer-
incolpa D. Diego di essere stato causa di ogni
e lo invita ad una partita cavalleresca. D. Diego
a, non senza prima aver dichiarato che egli
D. Elvira, e che Leonora è sua sorella. Tutti, e
ernando più d' ogni altro, alla rivelazione tra-
ano, e fattosi innanzi, D. Fernando spiega a

D. Diego le ragioni del suo incontr
e D. Elvira. Dopo ciò D. Fernando
dere in isposa al fratello, Leonora.
sente, lieto di poter sposare Elvira
avrà informato il fratello di lei, D.
E così il dramma termina lie
pezzo concertato che finisce:

> Su su dunque, su su le p
> celebriam gareggiando
> la celeste pietà che ne sovvien
> e tragge a suo piacer *Dal ma*

È questo il dramma del Rospi
v'è certamente, con trovate d'umori
dallo aver messo in iscena i due ser
bacco, l'una, una scaltra, ciarliera,
l'altro, un buon diavolo che fa ogni
si vuole, ma sempre timido, circospe
e malizioso. I personaggi vi sono
qualche efficacia, e il loro operare
mano con discreta perizia di effetto,
lesi spesso stucchevole prolissità, sicc
taggio sarebbe stato pel dramma se
tutto superflue, non fossero state co
alcune altre fosse stata data maggio
inutilmente allungate ad arte

Il Rospigliosi, componendo il su
male il bene ebbe presente qualche
Non ne dubito. Chi ha letto la com
ron de la Barca, *No siempre lo peo*
da solo convincersene. Nella comm
poeta spagnuolo in fatti abbiamo

o, un D. Diego, che ama una fanciulla della
tessa città, Beatrice, che vive con un fratello,
iovanni. Nel Rospigliosi vi è tutto questo, sol-
il fratello chiamasi Don Luigi, il quale non
, perchè crede opportuno di maritar prima una
orella, Don Giovanni invece nel Calderon non
, perchè attende prima il risultato di un giu-
. Una Leonora, da principio fredda, indifferente
lotte di amore e poi amante fedele ed affettuosa,
tanto nel Calderon che nel Rospigliosi. Il Cal-
›n ha pure la scena notturna dell' attentato, colla
:renza che Calderon, dovendo comporre una com-
lia, e potendo essere più libero si serve di situa-
ıi più complicate, mentre nel Rospigliosi la scena
volge tra la sorella e il fratello, e come D. Elvira
rediamo difesa da D. Fernando, così presso il fe-
do poeta spagnuolo una D. Erminia fugge difesa
ın cavaliere. Comuni sono parecchi incidenti nati
pari da equivoco di persone. Così le scene del-
nante che salta dal balcone e fugge; dell'insistenza
vicendevoli giustificazioni; del fratello che ha la
va dell' innocenza della sorella, e gli amanti quella
e loro donne e viceversa; dei vari riconoscimenti
elle soluzioni favorevoli, noi le troviamo svilup-
e tanto nel Calderon quanto nel Rospigliosi.

Direi che il Rospigliosi si valse anche del Calderon
: situazioni che tolse dalla splendida commedia
ıme duende, come, per esempio, della scena del-
ncontro fra D. Angela e D. Emanuele, e di quelle
vaci tra il servo e D. Emanuele stesso; dall'altra
migliante: *Casa con dos puertas mala es de guar-*
r, e forse anche da una terza: *Antes que todo es*
i dama.

Ciò, certo, non costituisce plagio
ha creato tutto ciò che ha prodotto,
imitò Ariosto, imitò Shakspeare, imi
ciò non menoma la loro opera letter
un merito dello scrittore sta anche nel
giore o minore di originalità data alla

Gli stessi drammi del Calderon
argomento originale, ma spesso sogg
sono tolti dalle sacre scritture, dalla
di autori latini e persino, e spesso anc
componimenti drammatici svolti da
ciò?.... non importa, perchè egli se
stendere, stemperare la materia secc
un effetto drammatico tutto proprio.

La fama del Calderon era vivis
Rospigliosi fu in Ispagna la prima v
stro anzi dovette essere presente al s
cuno dei lavori del Calderon, e sp
Dame duende, quando si rappresentò
del 1629, per il battesimo del princi
lippo IV.

Poi prima che si partisse di Spa
conoscere l'edizione parziale (1633)
del Calderon, e quando vi ritornò, d
certamente d'edizione meno incompl
forse una relazione fu stretta fra il
grande poeta, che era stato chiamat
Filippo; che empiva tuttavia e più
nome il teatro, e che formava con l
duzione una fonte d'imitazione ine
autori contemporanei, non della Spag
di ogni nazione, e soprattutto della
l'Italia.

Il *Calderon* de la Barca, a preferenza di molti altri e dello stesso Lopez de Vega, dovette piacere al Rospigliosi. Il Calderon, che usava dell' arte per la riproduzione efficace e particolareggiata degli ideali e delle credenze del suo popolo e della sua società; Calderon, che esumava per l' opera sua obliate o mal conosciuti argomenti da memorie religiose; il Calderon che si studiava di dare ai suoi personaggi, anche se allegorici, movimento al possibile umano, e che portava sul teatro tutta la sua natura di uomo morale ed onesto, e tutta l'anima sua di cristiano convinto e sincero; il Calderon, cui la preocupazione innegabile per l' effetto non impediva che sfuggisse alla ricercatezza volgare per assorgere ad una nobiltà di concezione educatrice, ad un'armonia superiore di sentimenti e di motivi, che dava talvolta al suo teatro fisonomia e colore di elevazione e persuasione mistica, dovette esercitare un certo fascino sull'animo del Rospigliosi, il quale non è meraviglia, che prendesse come modelli alcune fra le più animate, le più fresche, le più ingegnose commedie del Calderon, per comporre drammi, che forse furono abbozzati prima, e in seguito sviluppati e accomodati per la scena.

Con ciò non è da supporsi lontanamente un paragone fra il melodramma del Rospigliosi e i lavori del Calderon, abbondanti di complicatissimi intrecci, e di originalissime risorse di concezione e di forma, e condotti quali un ingegno come quello del loro autore, poteva ideare, ed ideare in un periodo di massimo splendore pel teatro spagnuolo. Il melodramma del Rospigliosi è invece limitato solo a quei punti d' intreccio che può prestarsi e bastare al

genere di componimento trattato, e quantunque il suo autore abbia non spregevoli qualità di poeta, pure, in un periodo di decadenza e d'infanzia pel nostro teatro, non può pretendersi da lui perfezione, e neppure privilegio di qualità melodrammatiche.

Certo è ancora che *Dal male il bene* è uno dei drammi più ben riusciti del Rospigliosi, e forse l'unico che non abbia nessuna tinta religiosa, e che palesi nel suo autore un certo vigore drammatico e anche una certa pratica nello sceneggiare un argomento per teatro. Chi ha una qualsiasi conoscenza dei drammi del seicento, questo del Rospigliosi dovrà giudicarlo con deferenza, e giustificare il favore che ai suoi tempi godeva presso l'alta società romana il nobile prelato.

Se *Dal male il bene* fu rappresentato, come dicemmo, in occasione della venuta a Roma della Regina di Svezia, dicemmo anche che la prima volta fu dato nel 1653, per la qualcosa, o *La Vita umana*, o *Le armi e gli amori*, può dunque considerarsi l'ultimo melodramma composto dal Rospigliosi, perchè anche *La Comica del Cielo*, che vedremo rappresentata durante il suo pontificato, fu scritta quando egli era Nunzio in Ispagna.

È errato perciò il frontespizio del dramma *Dal male il bene* nell'esemplare, conservato nell'archivio Rospigliosi a Pistoia, e credo quindi anche quello del manoscritto, passato dal Cassigoli alla Nazionale di Firenze, di cui quello deve essere copia, perchè reca: *Dal male il bene, dramma musicale dell'emminentissimo cardinale Giulio Rospigliosi*, in cui la parola *cardinale*, aggiunta evidentemente da un copista in tempo molto posteriore, e forse vicino a noi, farebbe credere

che il poeta avesse composto il dramma dopo la nomina al porporato, avvenuta nel 1657.

Nell' opera melodrammatica del Rospigliosi, vi si ravvisa una diversa natura, secondo cronologia, così, mentre nei primi drammi è spiccato l' elemento religioso, in seguito troviamo che l' elemento che predomina è il morale, e talvolta con qualche spruzzo di profano, conseguenza questa del mutarsi graduale dell' indole e del gusto sociale, a che necessariamente doveva il poeta uniformarsi, per poter piacere. Era un progresso di maggior libertà artistica che veniva su, svolgendosi a poco a poco, e che al Rospigliosi non poteva sfuggire, e al quale anzi non poteva rinunziare, per tornare a ritroso e trattare un genere, soggetto ad un carattere che non era più del tempo. Risiede appunto in questa coscienza del poeta il suo merito maggiore.

E inoltre, negli ultimi drammi si nota un minore impaccio nella tecnica artistica, e una maggior fede delle proprie forze e della propria abilità, per cui l' effetto non è più il risultato di un apparato grandioso, sovrabbondante e manierato di elementi naturali e soprannaturali, di attributi astratti e di enti concreti posti in mostra pomposa e terrena. Tutto questo per chi giudica serenamente, è sufficiente perchè si convenga con molti che il Rospigliosi è un precursore dello Zeno e del Metastasio.

Altri drammi di Giulio Rospigliosi, dei quali non si può precisare la data della rappresentazione, e tanto meno della composizione, mancando notizie certe, sono: *Il Palazzo incantato* e *L' Innocenza.*

Però per la loro indole appartengono alla seconda maniera drammatica del poeta, e quindi non

credo di errare, ritenendo che fossero comp
anni prossimi alla partenza dell' autore c
in Ispagna, o negli anni tra il 1653 e il
a dire nel tempo che corre tra il termin
nunziatura in Ispagna e la riapertura del
berini per la venuta di Cristina di Svezi

La precedenza cronologica di questi
sugli altri d' indole profana, come *L'armi*
e *Dal male il bene*, già ricordati, e *La*
cielo del quale tra breve parlerò, mi è pr
dal fatto, che il Rospigliosi, che tentava
dire nella perfezione dell' arte drammatic
capito che al dramma era nociva una i
soverchieria di scene e vi aveva badato
suoi drammi ultimamente menzionati, l
sono nè lunghe, nè in numero eccessivo,
Palazzo incantato abbiamo perfettamente
e nell' *Innocenza* abbiamo scene brevis
dramma è di cinque atti e vi agiscono
personaggi principali (1).

Del *Palazzo incantato*, si trovano t
della partitura e del libretto nella Barb
due come scrissero l' Ademollo e il Beani.

I codici della Barberina non hanno i
l' autore della musica, e quello segnato
lascia il dubbio che l' autore del librett
Rospigliosi, ma nella biblioteca del Lice
Bologna vi ha un altro codice, non citat
per cui il dubbio scompare.

Il titolo è diverso: *Il Palazzo d' Atl*
La guerriera amante, poesia di Monsi
Rospigliosi e posto in musica dal signor
Non vi è data di rappresentazione. Il dra

atti con parole fra le righe della partitura. Il I atto ha 15 scene; il II 17; il III 8. L'Ademollo dice che il III atto componesi di 38 scene, ciò può far supporre, o che egli prendesse un abbaglio, o che realmente i codici della Barberina ne abbiamo 38, ridotte poi dal Rospigliosi in altro codice più perfetto e più completo, quale credo appunto sia quello di Bologna.

Si ricordi che a proposito del dramma *S. Teodora* avanzammo le nostre convinzioni non infondate, ritenendo che quel lavoro non fosse che il *Didimo e Teodora*, cioè uno stesso dramma con titolo diverso in esemplari diversi.

Lo stesso può dirsi ora del *Palazzo incantato*, o del *Palazzo d' Atlante;* sono titoli differenti dati secondo gusto e capriccio a copie diverse di uno stesso componimento.

I personaggi del prologo del *Palazzo* sono la *Pittura*, la *Poesia*, la *Musica*, la *Magia;* del dramma: *Angelica, Orlando*, *Bradamante*, *Marfisa, Ferrau*, *Sacripante*, *Ruggero*, *Alceste*, *Fiordiligi*, *Mandricardo*, *Gradasso*, *Atlante, Olimpia*, *Doralice*, *Iroldo*, *Astolfo* ecc.

Un dramma, come si vede facilmente, derivato dalla feconda concezione ariostesca, poichè si ricorreva spesso dai poeti melodrammatici agli episodi degli epici più in voga, attenendosi anche al relativo apparato scenico, artifizioso e ricco di prospettive, di mutamenti e di macchine. Dunque, un altro saggio di quella convenzionale ricercatezza scenica dalla quale per buona sorte il Rospigliosi seppe tenersi in seguito lontano. E in ciò non è una nuova prova per rite-

nere la precedenza della composizione del *Pala*
incantato ? A me pare di sì.

Il chiarissimo e già citato Luigi Torchi a p
posito del *Palazzo d' Atlante*, scrive: « È quest
prima volta che vedesi fra i diversi compositori
cognome Rossi il presente Luigi. La musica di qu
dramma è in tre atti assai lunghi e 24 person
in esso introdusse il poeta, che tutti sono notati n
seconda carta insieme agli autori che sostenn
ognuna delle parti. Fra questi esecutori furono
cav. Loreto Vettori, (commediografo del sec. XV
che rappresentò il personaggio di *Angelica* e M
Savioni (artista rinomato dello stesso secolo) che ca
la parte di *Alceste*, questo in contralto, l' altro
soprano.

Del valore artistico di questo Luigi Rossi
bella testimonianza in ispecie i cori frequenti
dramma, de' quali alcuno se ne vede infino per d
voci. Ma fatta astrazione della buona fattura d
musica è da meravigliare come potessero gli udit
aver pazienza d' assistere a una siffatta rappresen
zione di più e più ore, essendo nientemeno che di
pagine questa partitura ». (1)

Dell' *Innocenza* esiste un codice nella Barberi
con questa semplice indicazione: *opera in musica*
Giulio Rospigliosi poi Papa Clemente IX. Precede
prologo, eseguito dall' *Innocenza*, e che incomin
con le parole: *La pura neve onde fiammeggia*
vento (!)

---

(1) L. Torchi. — *Catalogo dei manoscritti del Liceo musical*
Bologna.

Il Padre Bianchi, lo vedemmo a suo tempo, attribuisce al Rospigliosi anche una *Datira* e una *Sofronia*, può darsi, che il Rospigliosi abbia scritto anche questi due drammi, può darsi che il Bianchi li abbia trovati e letti, ma a me nè ad altri riuscì di averne nuova, e perciò, senza negarne assolutamente l'esistenza, tanto più che abbiamo visto che il Bianchi non sbagliava nell'attribuire al Rospigliosi anche un *S. Eustachio*, non mi è possibile, almeno per ora, parlarne.

Cap. XI.

« La Comica del Cielo ».

Creato Pontefice Giulio Rospigliosi nel 1667, col nome di Clemente IX, non cessò di proteggere gli uomini di sapere, ed anzi li ricevette ed accolse con molta deferenza nella sua amicizia, e, amante d'ogni bella cosa, e desideroso di accrescere pregio dove potesse, non trascurò mezzi per riuscirvi. Uomo di lettere egli stesso, protesse ed amò del pari e letterati e scienziati e artisti, e così, mentre da una parte a lui erano cari il Bona, il Ricci e Leone Allacci, non gli erano meno accetti il Kircher, dottissimo matematico, inventore dello specchio ustorio che porta il suo nome, l'archeologo Ciampini, l'astronomo Casini, il Berrettini, il Salvator Rosa, il Barromini, il Bernino ecc.

E mentre dall'altra parte incitava, perchè fossero ampiamente curati gli studi storici e coltivate le let-

tere, le lingue orientali e la filosofia,
alle scienze astronomiche e naturali, c
ture e sculture per arricchire le galle
Basilica di S. Pietro, il ponte S. Ang
guiva così molto degnamente il cult
professato dai pontefici più munificen
secoli precedenti, e da Urbano VIII e
che vissero e pontificarono nello stes

Fosse risveglio della sua tendenz
tica, fosse ragione di mostrare sempr
suo per gli artisti, o fosse, il che è p
sità, per così dire, imposta dal gusto
venzionale dell'alta società, certo è
vale del 1668, nel teatro del palazzo
Fiano al Corso, abitato dai Rospigli
sentata *La Comica del Cielo,* melod
mente IX, ma composto, a quanto ri
di Roma, che si conservano nell'Arch
dove ho avuto l'opportunità di esami
in cui era Nunzio in Ispagna.

Negli *Avvisi* stessi ho trovato ch
presentazione, che doveva aver luogo
di gennaio, per indisposizione di d
luogo invece ai primi di febbraio; è
che fosse rappresentata il 5 gennaio,
Belloni. Ogni cosa proseguì ordinata,
fosse angusto, e vi fossero stati invit
gli *oltramontani*. In quanto al success
freddino la prima sera, perchè buona
blico, dicono sempre gli *Avvisi*, alla
una comica avrebbe preferito le dis
sbordellata!...

Ma *La Comica del Cielo*, pare che finisse coll'imporsi, poichè si ripetè per varie sere con crescente successo, perchè *bella di scene* (le aveva ideate il famoso Bernini), *di abiti e di trattamenti*, e perchè la musica d'Antonmaria Abbatini, diretta da monsignor Ludovico Lenzi, fu giudicata *buona e capricciosa*. Si aggiunga che durante l'attesa dello spettacolo e negli intervalli veniva fatta una larga distribuzione di confetti e di rinfreschi. S'immagini dunque, se lo spettacolo non dovesse tornare gradito, anche se tirato in lungo, tanto in lungo, che qualche sera al lavoro di Clemente IX si fece precedere, o seguire, una *composizione ricca di abiti, di scene e ridicola, un po' grassetta di Filippo Acciaiuoli.* (1)

La Comica, come ho già notato, ebbe ripetuti successi, fu ridotta anche per un teatro di burattini, e tanto fu l'impressione prodotta sull'animo degli spettatori dalla protagonista del dramma, che qualche mese dopo, secondo nei suoi *Avvisi* assicura Ferdinando Raggi, una nobile fanciulla volle convertirsi e farsi monaca.

Quantunque non creda che teatralmente sia questo il lavoro migliore del Rospigliosi, pure sono tentato di rilevarne la struttura generale, siccome il dramma presenta qualche novità di concetto, e letterariamente mi sembra non sia privo di pregi, non mancandovi scene efficacemente svolte, e rivestite di maniera poetica piacevole e dignitosa.

---

(1) Filippo Acciaiuoli, romano (1637-1700). Spirito irrequieto viaggiò moltissimo. Fu membro dell'Arcadia. Scrisse drammi ed alcuni ne musicò, acquistandosi buon nome, che accrebbe con l'invenzione dell'odierno meccanismo teatrale.

La Comica del Cielo consta d
atti. Il primo si divide in undici s
quattordici ed il terzo in dodici.

Il prologo si svolge fra i due i
ed Urania. Il contenuto del prolo
Talia, vedendo approssimarsi Urani

. . . .
Qual mia ventura, o bella,
o dotta Urania, interprete dei ci
su queste scene a passeggiar ti
. . . .
Oggi chi ti conduce
peregrina del ciel nel basso mo
di tenebre fecondo?
A me palesa ciò che il cor desi
pronta ancella ai tuoi cenni ecc

Urania risponde:

Pietosa cura che di te mi pren
in sì festivi giorni (1)
vuol che a vederti torni,
e consigliera a tuo favor mi re

E il consiglio che si affretta a darle

non d'amanti idolatri
insipida menzogna, o vile istori
ravvivi la memoria.

(1) Ricorrevano grandiose feste a Valenza.

È qui manifesto un intendimento corretto dell'autore, che l'arte si avviasse una buona volta per la diritta via, evitando tutto ciò che potesse indurre il popolo all'errore, e che l'arte tornasse ad essere maestra di giovevoli ammaestramenti, accoppiando l'utile al diletto e in modo sì chiaro da potersi vedere come in uno specchio

ciò che fuggir, ciò che seguir si debba.

Talia, che ha esperienza dei tempi depravati che corrono, non le nasconde la difficoltà di effettuare i suoi saggi consigli, perchè al popolo soprattutto

. . . . piace
lingua oscena e mordace.

Ma poi soggiunge che anch'essa ebbe già in animo di emendare in qualche modo il teatro, svolgendo sulle scene un fatto del tutto morale e degno di considerazione. E qui l'autore con gradevole sintesi restringe il contenuto del dramma che dovrà rappresentarsi, facendo dire a Talia:

Sarà delle mie note oggetto illustre
del mar di Cartagena
dolce e bella sirena,
Baltassara, di cui
i tëatri e le scene andaro altere
sulle contrade Flere;
che poscia al vago april degli anni suoi,
comica penitente,
per sentieri più foschi,

ma per giungere al ciel sempre più cert
cangiò le scene in boschi,
i tëatri in deserti,
sciolto il crin, nudo il piede al caldo, al
serbò contro l' inferno il core invitto,
emula in terra, e poi compagna in cielo
delle Marie di Magdala e di Egitto.

Ed Urania, compiacendosi di ciò che l
Talia, con animo ricolmo di fede, con pien
cimento della Provvidenza divina, esclama

Così vedranno i miseri mortali
che per le vie del mondo
d' un' anima smarrita
Iddio non suole abbandonar la traccia;
or la chiama, or l' invita,
a lei stende la mano, apre le braccia.
E quante volte in pelago profondo
di colpe immense a chi si crede assorto
la penitenza è asil sicuro e porto!

E il prologo, che doveva essere un
e che rivela sentimento e vena di poeta no
ha termine con un' aria cantata da Talia e
con la quale si esalta la penitenza.

Costituisce la scena del primo atto un
della protagonista del dramma, Baltassara
non sa spiegarsi, perchè abbia la mente
il cuore in agitazione. Ma non è ella Baltass
que nota per la sua vigoria, per la sua bel
l'arte sua, perchè dunque dev' essere ang
tormentosi pensieri e da continui dubbi?

A rompere il monotono soliloquio di Baltassara, ecco l'amica Beatrice che domanda la ragione della sua mestizia, e l'avverte che il pubblico attende in teatro, dando segni di stanchezza e d'impazienza. Baltassara non crede debba più indugiarsi per la rappresentazione nella quale ella sosterrà la parte di *Clorinda*, e Beatrice quella di *Erminia*.

A questa seconda scena, utile solo per chiarire il concetto che dovrà svolgersi, e che non presenta però alcun pregio che meriti di essere rilevato, segue la terza scena, fra Rodrigo, innamorato di Beatrice, e Alvero, amante di Baltassara.

Ambedue mostrano l'impazienza di ammirare le loro donne valenti tanto nella comica, benchè Rodrigo, parlando con Alvero, riconosca che Baltassara è superiore alla sua Beatrice, dicendo:

> negar però non soglio
> che in comica palestra
> discepola è la mia la tua mäestra.

Si osservi con quanta giusta parsimonia, schiva dalle esagerazioni del secolo, Alvero esprime il compiacimento che egli prova di veder la sua donna:

> O come pigra mai giunge quell'ora,
> in cui mi è dato in sorte
> d'ammirar del mio bene i bei sembianti;
> quanto rapide e corte
> sembrano quelle allora,
> quando di sua virtù vagheggio i vanti.

E Rodrigo, non sai bene, se c
d'ironia, o per convenire realmen
conclusioni dell'amico, esclama:

Miseria degli amanti!
A chi l'amato oggetto avido at
ogni momento un secolo si ren

Alvero, compreso da quell'entu
gli amanti sogliono giudicare le pers
dendo alla sua Baltassara, dice:

A questa ugual non videro le
e di Roma e d'Atene.
Grazie nella lingua, amor negli occ
ogni accento, ogni sguardo,
par che formi, e che scocchi,
all'alma una catena, al cor un dard
D'arricchir Baltassara
fan sempre l'arte e la natura a gar

(Si noti il felicissimo concetto che seg
dell'espressione)

Ha bellezze che unisce e guerra
la mäestà che alletta,
il rigore che piace,
l'orgoglio che diletta;
non mi vuol, non mi caccia,
non mi stima e disprezza,
l'amor mio non isdegna e non gradis
se parlo vuol che io taccia,
soffre s'io taccio, il mio tacer non vu

s' io le chiedo talor per chi languisce,
risponde con asprezza,
o d' una sfinge ha oscure parole.

Il lettore si sarà già accorto che ciò che ha osservato Alvero in Baltassara è giusto, perchè un' esitanza, un' indecisione spirituale nell' animo della fanciulla doveva sempre esistere, ed esitante, indecisa abbiamo avuto agio di giudicarla nella prima scena, quando invoca che la lascino *incerti pensieri*.

Avere compagno al duolo scema la pena, gli risponde su per giù in poche parole Rodrigo, poichè anche Beatrice, donna di animo virile, è amante solo delle gare guerresche,

. . é una tigre ai lamenti, ai preghi un' aspe,
solo s' allegra al lampo
ch' esce dai brandi ignudi,
e par che goda sol d' udire in campo
percossi acciari e flagellati scudi.

Alvero pone termine al parlare di Rodrigo, facendogli osservare che la gente si affretta, si pigia per prendere posto alla rappresentazione dell' episodio della *Gerusalemme Liberata*, per ammirare *Clorinda* che sarà interpretata da Baldassara. Nel frattempo si sentono le grida del pubblico, che provengono da dietro le scene, incitanti, perchè la rappresentazione incominci,

Troppa, troppa dimora,
fora il prologo, fora.

Il prologo di cui si vuol fuori gli esecuto
appunto che dovrà precedere la rappresent
cui figurerà Baltassara. Il pubblico che vi
sistere è immaginario, e lo si suppone nasc
lo scenario del vero teatro.

E il prologo ha luogo finalmente, reci
Vittoria che invita i campioni della Fede a
acquisto, all' *armi pietose*, mentre *s' arma*
di Libia il popol misto.

Questo secondo prologo ha qua e là
reminiscenze tassiane, ma addirittura riprodu
sioni tolte di peso dalla *Gerusalemme,* e te
la seguente strofa, efficacemente allusiva:

Nel felice soggiorno
dove il campione eterno,
il Signor degli eserciti temuto,
morendo s' è veduto
vincer la morte e soggiogar l' inferno,
sua ministra ed ancella oggi ritorno;
dove Cristo à la tomba, il sol la cuna,
più non vanti il suo trono empia la luna.

Segue quindi un'arietta su di un'altra
pecca di sciatteria e di vacuità.

La quinta scena del dramma, e che s
la prima dell' azione che si svolge sul teatr
sul palcoscenico, avviene fra Aladino, il re
salemme, e Ismeno, (nel manoscritto non
i personaggi del dramma) il mago dapprim
e poi pagano, *a cui le malie son d' arme*

L' azione si vede che incomincia co
canto del Tasso, quando cioè per interc

Clorinda, Aladino si è deciso di lasciare in vita Sofronia ed Olindo, e, come in Tasso, anche nel dramma troviamo *a tanto intercessor nulla si neghi.*

La scena è condotta alquanto negligentemente e insufficientemente, perchè non vi ha nulla che la ravvivi, se ne togli la giusta osservazione che Aladino, orgoglioso e sicuro dei futuri eventi di guerra, fa ad Ismeno, notandogli che,

> Vanta in Soria l'esercito di Cristo
> più di un illustre acquisto;
> Antíochia espugnata e poi difesa
> e di Tortosa e di Nicea l'impresa,

e la risposta rigida, altera che a lui dà Aladino:

> Saprò schivar con provvidi consigli
> preveduti perigli;
> fortuna non ha mai stabile loco
> e Marte ancor della fortuna è gioco.

Biscotto e Lisa, servi fedeli di Baltassara, danno luogo alla scena seguente, che letterariamente vale poco o nulla, ma il lungo *a solo* di Biscotto doveva costituire una piacevole pagina di opera buffa. In fatti Biscotto ci si presenta come un semplice soldato, malizioso e allegro, che si lamenta di essere tolto alla sua abituale poltroneria per dovere andare a combattere. Lui che non vi aveva mai pensato, lui che non ebbe mai *nè genio, nè simpatia pel Dio delle armi*, lui che sempre *nella guaina ebbe in sequestro la spada*, e che stimò...

. . . . . . un bel mestiere
sempre alla fin del mese,
senza uscir dal päese,
tirar le paghe e starsene al quarti

chi l'avrebbe detto che gli sarebbe poi
un giorno

. . . . . . espor la pancia
alla punta d'un dardo o d'una lancia

Al sol pensare che un *indiscreto tamb*
intimargli *la guardia*, esponendolo così
impetuoso di tramontana o al soffocante c
in campo aperto, gli viene la pelle d'oca
pauroso confessa:

Io me lo sento addosso
dover dentro d'un fosso
maledir Marte e bestemmiar Bellona,

sente nell'animo risvegliarsi un sentimen
cola reputazione di sè stesso, e la ridicol
di poter lasciare di sè nome onorato, e se

ma pur sarà mia gloria,
dopo molti anni e lustri
che una famosa istoria,
tra gli altri fatti illustri,
narri ai posteri miei che il padre, o l'
se visse da poltron, morì da bravo.

Lisa, che sopraggiunge, esclama

Dormi Gerusalem, dormi secura
sopra tanta bravura
. . . .

E Biscotto, vedendo a lui dirette le parole di Lisa, ostentando un ardire, un coraggio, che in effetto non sente, uscendo di scena con Lisa, le dice:

. . . , ... a tempo e loco
vedrai farsi da me cose di foco.

Finalmente ecco la scena VII con Baltassara. Dalla protagonista, tanto attesa, ci aspetteremmo qualche cosa di bello, una trovata felice dello emminentissimo autore, ma invece ecco una scena di ripiego, la cui necessità non è giustificata dallo svolgersi dall'azione, poichè Baltassara, solo per dire che ella è confusa, che ha il senno oscurato da mille pensieri, si presenta in iscena quando.... quando non dovrebbe presentarsi, tanto che di dentro si ode una voce che l' avverte che *è uscita troppo in fretta* (!)

Siamo all' VIII scena, quando cioè Ircano, esorta i compagni d'arme a combattere da valorosi e ordinati *secondo comando,* imperocchè

. . . .
coll' ardire e il consiglio
la patria si difende.
Chi non sprezza il periglio
fede, amor, libertà, gloria non cura.

Oltre questi versi, che sono i migliori
monito di Ircano, vi è un coro cantato di
gente del popolo che sollecita all'armi i
Ircano. Le parole del coro sono belle ed h
certa energia, non sempre raggiunta da al
del tempo, e però si consideri:

All' armi, alle mura. D' ostile congiur
guerrieri vi chiama non dubbia la fama.
Rimbomba la tromba,
il timpano suona,
funeste tempeste
minaccia Bellona.
Arditi nitriti
assordano i campi,
già parmi dell' armi
che splendano i lampi.
Già sollevata polve il cielo oscura:
all' armi, alle mura ecc. ecc.

Nella lunga scena che segue ricomparis
sara. È la scena più importante dell' atto.
felici di forma e di concetto, lontani per
fezione e da assoluta originalità, ma degn
notati in un autore di un' epoca, caratter
manierismo ed esagerazione.

Baltassara si presenta sotto le spoglie d
e canta:

Quella son io che dall' età più acer

. . . .

sprezzai gl' ingegni femminili e gli usi,
nè la mano superba

si degnò d'inchinarsi agli aghi, ai fusi.
D'indomito destrier premendo il dorso
seppi allenarlo al corso;
e sotto degli acciari al grave incarco
ferir col brando e fulminar coll'arco.

Mentre ella prosegue, una sentinella, che passeggia non vista, a poca distanza da Baltassara, canta una graziosa canzone,

La bellezza che splende così
è un baleno che rapido fugge,
una neve che ratta si strugge,
una rosa che ha vita di un dì.

Quella voce scende nell'animo di Baltassara misteriosamente, non sa farsi ragione se sia voce umana quella che essa sente, o piuttosto un'intima voce dell'anima che intende ridurla alla considerazione della vita, facendole notare la caducità delle cose mortali, e che, ammonendola delle colpe passate, voglia richiamarla al pentimento di sè stessa. E Baltassara, convinta che Dio la chiami a sè, *vengo, o Signore,* esclama, e, deponendo le armi, soggiunge con islancio sincero di devozione e di contrizione:

armi che solo a me fanno la guerra,
peso che all'alma più che al corpo è grave,
o gemmate catene, aurei monili,
quante più care al mondo
tanto agli occhi di Dio pompe più vili.
io vi rendo alla terra;
non più complici intorno

delle mie vanità, dei falli miei,
che a mio danno potrei
temervi ancora testimoni un giorno.

. . . .

E siccome altra volta, non sapeva spiegars
calzante, varia e penosa ridda che nella sua
intrecciavano i pensieri, ora soggiunge:

Seguitemi, pensieri,
or sì che riconosco il vostro zelo,
voi per volare al cielo
m' insegnaste i sentieri.
Il deserto m' aspetta,
orror di solitudine mi vuole,
desio di penitenza i passi affretta,
non sono più degna di mirare il sole.

Alvero e Rodrigo, i due innamorati, ricon
scono nella penultima scena. Essi hanno certa
udite le parole di Baltassara, e la risoluzione
da lei di convertirsi ha dato le vertigini ad A
Rodrigo cerca ricondurlo alla ragione, ma A
innamorato com' è, non è capace di lasciarsi p
dere, e assicura che, possa andar Baltassara an
capo al mondo, fra gli estremi ghiacci della Scia
gli ardenti deserti della Libia, o dove non g
raggio di sole, egli la seguirà, poichè alle *vel*
d' amore è vano ogni ostacolo.

Nell' ultima scena torna Biscotto, il capo a
e con lui torna la Lisa, e poi Beatrice, Ism
Aladino.

Biscotto, come vede in terra sparse le vesti e le armi di Baltassara, si volge a Lisa, e, tocca a noi, dice, prender su ogni cosa, ma Lisa vuole invece seguire Baltassara, nella speranza di farla recedere dal suo divisamento. È donna, e non sarà difficile. Biscotto non se ne sente, e calmo e con la solita indifferenza conchiude con lepidezza, ma più saggiamente di un saggio:

Se al deserto sen gio,
meta del suo desio,
il seguirla colà saria per certo
predicare al deserto.

Frattanto Beatrice, in disparte, sdegnosamente censura Baltassara per la determinazione presa, secondo lei, prova evidente di poco senno. Al giudizio di Beatrice seguono pochi commenti di Ismeno e di Aladino.

L'atto si chiude con un madrigale, cantato a cinque voci, col quale si lamenta la perdita di Baltassara, l'*onor di Pindo, e dei tëatri il vanto*, per cui le scene d'oggi innanzi dovranno mutare in lagrime le gioie ed i trionfi del passato.

Varii spettatori (esempi di spettatori sulla scena non sono scarsi) esprimono il loro parere sulla decisione presa da Baltassara, e la giustificano con diversi giudizi, finchè un comico, uscendo sulla scena, avverte che:

Ciascuno può gir ove il desio l'invita,

perchè

La commedia è finita.

E così, terminata la rappresentazione del
in teatro. *si tira la tenda,* dice il manoscr
si finisce di suonare.

ATTO II.

Il secondo atto ha il suo svolgimento i
caverna di un deserto. Fra gli orrori di qu
Baltassara, che, sedata la tempesta dell'anin
gode finalmente la calma a lungo desiderata.

In questa scena si sarebbe dovuta mani
maggior novità e maggior vigoria di concezion
forma, invece forma e contenuto lasciano desi
poichè tutto è ozioso, prolisso, se ne togli q
delicato pensiero bene espresso, come questo
esalta la *fosca solitudine* in cui vive, e convien

Fra digiuni, flagelli e cilici,
sul rigore di selci e di brume,
va godendo riposi felici,
già negati da morbide piume.

E più innanzi quando dice che:

Soavi fremiti
d'aure che scherzano
dell'onde i gemiti
che i liti sferzano ecc.

alleviano dolcemente le oppressioni dell'animo

E indovinato pensiero, senza dubbio, è quello di immaginare che il canto soave dell' uccello che *saluta i nuovi albori*, le richiami sul labbro gli inni di Davide.

Compariscono Biscotto e Lisa che sostengono una scena scritta maluccio, poichè l' autore cade talora nell' inutile e qualche volta nello scurrile; tuttavia ha un certo interesse, perchè è la prima scena che troviamo nel dramma la quale presenti alcun legamento con le seguenti. E invero alla fine di questa scena, dopo che Biscotto ha lette poche parole di colore sinistro e oscuro, scritte da Baltassara su di un albero, e dopo che Lisa fa manifesto il significato di esse che cioè Baltassara è morta per il mondo, Lisa stessa riconosce le *sembianze malvive* di Baltassara, che scrive sul tronco di un altro albero, inconsapevole di essere osservata. Qui sta il legame colla scena seguente, poichè Biscotto e Lisa si avvicinano a Baltassara e fra loro e questa viene attivandosi una lunga scena, dalla quale emerge la solita furberia di Biscotto, cui s' accosta quella di Lisa, per dimostrare che loro non potranno più vivere senza l' aiuto di Baltassara, e che *follia* è la sua di volere ostinarsi a vivere in una spelonca, mortificandosi col cingersi di *aspra fune*, col coprire i suoi capelli d' *ispido ammanto*, e col *muovere i passi a piede ignudo*,

> fra le spine pungenti,
> allo spirar di borea e al ciel più crudo.

La mia forza, la mia fede, la mia speranza trova sua radice in Dio, nella Provvidenza eterna, che non suole abbandonare chi a lei ricorre. Questa è la ri-

sposta che loro dà Baltassara. Ma Biscotto
vedono essere infruttuose le loro parole, in
dire che il teatro *è vedovo* per la sua di
è d'uopo che vi ritorni a brillare, perch

facondia e leggiadria,
e quel che più s'apprezza;
ardir, arte, bellezza,
fanno ch' uguale a lei donna non sia.

Fin qui nulla che non sia superfluo, m
punto la scena non nasconde il suo intere
a richiesta di Baltassara, sappiamo, per bo
scotto e di Lisa, che Beatrice, l'amante c
comica anch'essa, ma non della capacità, nè
di Baltassara, è fuggita sulle spiagge di
dopo aver rinnegata la fede cristiana.

Baltassara si duole della notizia, sper
faccia ravvedere l'amica, e, alla nuova esc
Biscotto, che ritorni a Valenza a rischiar
luce le scene, esclama con la solita since

Addio scene per me, teatro addio,
narrando all' aure, agli alberi, alle bel
in solitarie selve, al caldo, al gelo,
del sommo re le glorie, esser desio
la *Comica del Cielo*,
quel Signor, che conforta
chiunque in lui si fida, a voi sia scor

Nella quarta scena è il Demonio, ch
freno nella sua indignazione per aver p

anima, *preda* a lui *destinata*, e dice che, se Colei la quale,

primogenita e madre al mondo uscio,

gli avea schiacciata la fronte, *fu volere e mercede* di Dio, al quale dovette assoggettarsi senz'altro, ma che mai potrà sopportare che

. . . femmina vil *lo* prenda a scherno,

che prenda a scherno *me*, soggiunge, che

. . . . sopra le stelle
dov' ebbi il mio natale
vantai seggio sovrano
tra le cose più belle
che seppe far l'onnipotente mano·
io che d'alzare al crëatore eguale
sugli aquiloni il soglio,
mostrai guerriero orgoglio ecc.

Mentre il Demonio matura il suo livore, ecco venire Alvero che va in traccia di Baltassara; egli chiede al Demonio se sappia avere soggiorno nei boschi vicini, *donna, ora serva solitaria a Dio*, e un giorno delizia dell' anima sua.

Là dentro a quelle grotte,
dov' è perpetua notte,
quel sol mirar tu puoi,
che fa più bello il giorno agli occhi tuoi,

risponde il Demonio, il quale, accortos
importuno, decide d'andarsene. Come pu
supporsi, succede una scena sufficientem
e non priva di qualche buono effetto
fra Alvero e Baltassara.

Come in fatti Alvero giunge press
inosservato, vede Baltassara che legge ad
libro di devozioni, il quale convince m
la pia lettrice, che tutto è vano nel mon
tuna ed amore sono cose fallaci e stimol
sciose passioni. Alvero allora sfoga il suo
doglio:

O bellezza adorata,
leggiadra gioia di mie spesse pene ec

Baltassara trasalisce, ravvisa nell' uom
innanzi Alvero, e udito da lui che ivi l'
amore che lui difende da ogni ostacolo
lo esorta a sacrificare ogni passione per le
si è votata a Dio, e incomincia:

Del sol che puol rasserenar gli abissi
cui non reca occidente
l'orror di notte, o tenebra d' ecclissi,
giunga un sol raggio alla tua cieca ment

Alvero, avvedutosi che è impossibile rim
tassara dalla sua determinazione, decide
corre a precipitarsi tra gli scogli alti
mare.

Baltassara, che lo vede fuggire, quan
duto di vista, sente il rimorso della mort

e una voce del cuore che le sussurra: E permetterai tu, che muoia Alvero, che ti adora? Non sai, che tu sarai indicata come priva di gratitudine e di pietà?

> Segui, segui il suo piè senza dimora
> d' assicurar fors' anco avrai virtude,
> senza arrischiar la tua, l' altrui salute.

E mentre Baltassara cede alle sollecitudini della voce dell' animo, e corre là dove si è diretto Alvero, chiamandolo per nome, un sasso, come per incanto staccatosi da una rupe, rotola giù sul sentiero, ostacolandole il cammino.

Baltassara, sola, pensosa, vede in quell' accidente la mano di Dio, che vuol trattenerla dall' accondiscendere alla *naturale debolezza umana*, ed ella, riconoscente, ne rende grazia a Dio, in verità con maniera assai nebulosa e meschina.

Alvero però non è andato ad uccidersi. Imbattutosi nel Demonio è venuto a più mite consiglio, ed ha preferito invece prendere la via dell' esule, dicendo al Demonio che vuol recarsi al porto vicino ove l' aspetta Rodrigo,

> duce d' armati abeti.

Quando non si aspetterebbe, ecco nuovamente quel bell' originale di Biscotto, che l' autore fa comparire quando si tratti di romper la malinconia, o la noiosa lunghezza delle scene. Biscotto, dopo il colloquio avuto con Baltassara, si era dato a chiedere la carità e alla vita randagia nei luoghi solitari dove l'aveva tratto l'affetto per Baltassara, e poi il bel

capo si era vestito da anacoreta. Chi l' avrebbe detto, si chi l'avrebbe detto, che Biscotto, che aveva date prove da poter gareggiare con quelle di Orlando, si sarebbe ridotto a pellegrinare e a mendicare? La più grande afflizione sua era stata sempre quella di non poter continuamente e lautamente dar *trattenimento al dente*, ebbene ora a stento poteva sfamarsi. Considerato tutto per bene, a lui non conviene più oltre quella vita, e presto si decide a gettare alle ortiche le vesti di eremita. Lisa, che ha vissuto anche lei la vita orrida di terre inospitali, non sa adattarsi a vivere più oltre, e, avendo perduto da tempo le orme di Biscotto, spera di rintracciarle e ritornare seco lui a Valenza. Vedendo venire alla sua volta un eremita, spera avere da lui notizie di Biscotto, che non ravvisa nell'eremita stesso cui parla. Lo interroga in fatti se egli abbia visto in abito da pellegrino un viandante di alta statura, *più brutto che bello!* dal *pelo ormai quasi stornello*, girare pei colli e pei piani. Biscotto le si rivela, esclamando:

> Qual sì valente astrologo e sì dotto,
> dai segni della mano e dall'aspetto,
> avrebbe mai predetto
> che dovesse Biscotto
> nel corso di sua vita
> ridursi a fare un giorno l'eremita?

Lisa gli propone di partire per la patria, ma Biscotto, a cui conviene viver lontano da lotte, da passioni, da rumori, si ostina a voler restare nella solitudine, e al suo volere si uniforma anche Lisa.

Nella scena seguente, che è la XII, Baltassara, sola, dopo aver parlato di Dio con perifrasi poco felici, dichiara che la tormenta la memoria di Alvero, la cui ombra, *piena di sangue e morte*, la perseguita, insieme a mille orribili fantasmi:

> . . . . o Dio, perdono,
> tu sai che amante fui, che donna io sono,

esclama, e vinta dall'inedia, assalita dal sonno, s'addormenta sulla nuda sabbia.

La scena XIII costituisce teatralmente uno spettacolo vago, poichè all'improvviso, per incanto mefistofelico, la scena mutasi in un luogo di delizie (in una galleria dice il testo). Il Demonio, vedendo Baltassara che dorme, risolve di prender *voce, sembianza e modi* di vergine vagante, e, così mutato, di allettare con misteriosa bevanda il cuore di Baltassara, e ad alta voce esclama:

> Su su spogliate, aspri deserti, intanto
> il vosto aspido manto;
> rendan le vostre vie lieti e sõavi
> i rosari di Pesto e d'Ibla i favi,

e al voler suo in fatti si trasforma, come abbiamo detto, la scena, mentre da lungi si ode un coro inneggiante alla giovinezza. Durante la trasformazione il Demonio è sparito, ma appena avvenuta, eccolo riapparire, e, vedendo che Baltassara dorme ancora, vorrebbe spegnere nel sangue la vita di colei che gli si rifiuta, ma, pensando che a lei spetterebbe in cielo la palma del martirio, tenta di perderla con le ideate lusinghe

del piacere, e qui il coro seguita, inneggianc
more. Ad un cenno del Demonio il coro ce
tassara si desta, e, immaginando di essere st
sportata altrove, esce in queste esclamazion

> Ma dove son? che veggio?
> veglio? sogno? vaneggio?
> dov'è la mia spelonca, ov'è il deserto?
> questo è tëatro alle delizie aperto.

Il Demonio, vestito da donzella, appress
lei smarrita, soggiunge: (È questo uno dei p
felici del dramma)

> Di quante stelle nei suoi giri aduna
> il ciel, volga ai tuoi voti guardi amici,
> ti arrida la fortuna,
> e ti fili la Parca anni felici;
> quella fama, che vanta i tuoi trofei
> dall'austro all'aquilon, dal Mauro all'Indo,
> qui porta i passi miei;
> e se pria t'adorai, gloria di Pindo,
> e del mondo ristoro,
> delizia delle stelle, oggi ti adoro.
> . . . .
> Non chieder ch'io mi sia
> sol ti basti saper che il ciel m'invia
> con ambrosie di liquidi rubini,
> con nettari divini ecc.

Alle lusinghe del Demonio, ai tentativi
risponde risoluta con rifiuti; e quando il
le offre la coppa, perchè beva, Baltassara gli

ma pria per torre a me l'ombra e il sospetto,
col sacrosanto segno armo il tuo petto.

Al segno della croce la tazza cade e l'incanto sparisce.

A questa scena, che non è priva certo di bellezze, e che, ripeto, teatralmente importa molto interesse, segue l'ultima dell'atto, una scena lunga tra il Demonio, Biscotto e Lisa.

Il Demonio cerca di sedurre i due malcapitati con promesse scaltre e lusinghiere. Accorgendosi della liberalità pomposa dello sconosciuto, Biscotto desidera sapere chi si sia. Il Demonio con altre parole rifà la storia dell'origine di Lucifero, che già narrò in un soliloquio nella scena IV dell'atto II. Persiste il Demonio ad enumerare i vantaggi che loro avranno, se sacrificheranno la loro libertà. Biscotto, che non cangia mai di una linea il suo carattere, soggiunge che purchè abbia *mensa e dispensa*, ei darà anche la propria libertà. Lisa a qualsiasi costo preferisce la libertà. Biscotto prega il Demonio di somministrargli qualche cosa che lo sostenti, e quegli gli offre confetti a profusione, ma tosto che Biscotto li ha mangiati s' accorge che sono un composto diabolico, come di calce e zolfo, un composto amaro come veleno e bruciante come fuoco. Il Demonio sparisce. Biscotto è costretto, provando una arsura insopportabile, di allontanarsi per bere, e Lisa di dietro ad una rupe osserva una schiera festosa di marinai che giungono ballando.

ATTO III.

L' atto terzo incomincia senza mu
scena.

Biscotto, indispettito di essere stato
burlato dal Demonio, giura di vendicar
mincia le sue spacconate donchisciottesch
la fa l' aspetti, osserva, e poi:

> Al cospetton di Marte
> che metterò la devozione a parte,
> . . . .
> voglio che veda, se l' incontro a caso,
> che le mosche mi so cacciar dal naso;
> . . . . ei nol crede,
> non sa che son soldato, e se mi aggra
> o se il bisogno il chiede,
> so mettermi la spada,
> con usbergo e morione
> goletta, elmo e cimiero.

Ma poi si accorge d' averle dette gro
concia al partito migliore, che non se ne
e mentre con Lisa allegramente prendo
cantando, odono:

> . . . . d' accesi piombi
> strepitosi dal mare uscir rimbombi,

e vedono in sanguinosa guerra due nav
gnuola e l' altra che *inalbera la luna*, da

> frettolosa, anelante
> una turca ... muove le piante.

É Beatrice della quale, dopo la rinunzia alla sua fede, abbiamo perdute le viste. Essa innalza disperato un canto di dolore per la morte del suo eroe musulmano:

Tafèr! o stelle avare,
il mio Tafèr! o barbaro destino!
pria spavento, e ludibrio oggi del mare,
dell' Egeo, dello Ionio, e dell' Eusino
più famoso Giason più saggio Ulisse,
spirando ardir dal core
e dagli occhi terrore
morì Tafèr, e tal moria qual visse.

Biscotto svela a Lisa una sua rodomontata, quella di rapire l' incognita, ma appena Lisa gli osserva d' essere cauto e prudente in cosa tale, che per lui potrebbe avere serie conseguenze, filosoficamente approva col dire: *risolvo di lasciarla stare.*

Beatrice insiste nelle sue disperate querele, Biscotto dalle fattezze del corpo e dalla fisonomia ravvisa Beatrice, Beatrice che sino ad ora non si è accorta d'essere osservata, come se ne avvede scappa *più d'ogni saetta agile e sciolta.* Biscotto e Lisa la seguono.

Giunge Rodrigo, l' amante di Beatrice prima che questa rinunziasse alla fede religiosa, per seguire il Trace Tafèr. Questi comandava una delle due navi poco prima in conflitto nelle acque vicine, e questo appare chiaro dai seguenti versi:

Oggi a farmi la guerra
il mar, l' aria, la terra

tutte le furie loro avean disciolte:
onde a stragi, a tempeste
riconosco due volte
tolta la vita mia, dono celeste.
Tafèr naufrago è morto,
Rodrigo vincitor, la nave è in porto.

Rodrigo sa che Beatrice, uscita incolun
nave di Tafèr, si è data a fuggire per le ter
costanti, per *smarrire il suo sembiante*, ma se
avrà contro di lei pigre saette, egli saprà p
crudelmente vendicarsi della donna infedele.

Nella quarta scena abbiamo Baltassara, c
i suoi voti e i suoi osanna al cielo, e Beatri
protetta dalla profonda oscurità della notte, i
e maledice contro tutto e contro tutti. È que
scena che si sostiene, senza precipitare nel su
e nella trascuratezza della forma.

Baltassara, sentendo voci peccaminose di m
e di bestemmia rivolte al cielo, vuol riuscire
prire colui che le pronunzia. Ma è notte, ha l
di aiuto, e va al nascondiglio dove dorme s
mente e della grossa Biscotto, il quale, svegliat
meglio, sentito di che si tratta, chiaro e tond

affè, chè non farò questa pazzia,

ma alle nuove esortazioni di Baltassara cede
sa con qual animo. Egli trema come canna a
quando Baltassara gli dice:

Andiamone, e la tua face a me sia guida.

Sotto la mostra di un complimento cavalleresco, nascondendo una paura indiavolata, affretta a rispondere:

> No, mi perdoni vostra reverenza,
> la donna deve aver la precedenza.

Scoprono ben presto una donna che distesa sulla sabbia seguita ad imprecare. Biscotto riconosce in lei poco dopo Beatrice. Baltassara le si fa premurosamente attorno, e cerca ridurla alla pace con parole di fede e di speranza, e le mostra come

> sempre è la via di penitenza aperta,

sol che il peccatore faccia,

> d' una lagrima sola
> d' un sospiro l' offerta.

Sono tali le parole che escono di *sua bocca amorosa*, che Beatrice, dapprima ostinata nella sua negazione, sente un' *aura tranquilla e dolce* molcerle soavemente l' anima. È la parola della fede cristiana che opera il trionfo!

Mentre Biscotto sfoggia di sue sentenze, ne ha sempre delle nuove e spesso bene al caso, e avverte Beatrice che non sempre

> vien per nuocere il mal che affligge e strazia,

e che

> forse a gioir t' è guida una disgrazia,

Rodrigo entra in iscena, dicendo

So che per questi orrori ella è rami
neppur di quella infida, orma v
se il guardo non lusinga
dell' anima il desio,
al pallido barlume
di quel mendico lume
la faccia raffiguro,
meglio di ciò mi renderò sicuro

All' incerta luce in fatti del *men*
della lanterna di Biscotto, Rodrigo di
e si slancia per farne vendetta; Beatr
si vede perduta; Biscotto si adira, p
fusione gli han rotta la lanterna; B
suo corpo scudo sicuro a Beatrice, e
furente

. . . . la tua
per le viscere mie si faccia stra
. . . .
frena, frena il tuo zelo,
sa far da sè le sue vendette il
. . . .
Emenda i falli sui
chi vuol punir gli altrui,
dimmi, tanta innocenza in te si
tra gli amori e le prede,
chè non merti d' avere il ciel n
O Rodrigo, o Rodrigo . . . .

Al severo ammonimento, alle difese di Baltassara, Rodrigo si disarma, non ardisce fare alcuna opposizione, e si meraviglia che tra *quelle selve* sia palese il suo nome. Ravvisata nella sua interlocutrice Baltassara, impetra *una scintilla*

della somma Pietà che in lei sfavilla.

A ciò Baltassara risponde:

Se orror, se cecità l' alma t' ingombra,
ricorri a Dio, ch' ogni altra luce è un' ombra.

E così consigliato Rodrigo, pentito, confessa i falli suoi ad un ministro di Dio che ha sua dimora nelle vicinanze. Biscotto, che è uomo di carattere (!), lo sappiamo per prova, consente di accompagnare Rodrigo al ministro di Dio, ma per proprio conto non intende confessarsi, perchè sarebbe costretto dover perdonare quel tale dei confetti, mentre non ne ha alcuna intenzione.

Nella settima scena, Baltassara sola sola rievoca gli accidenti che le sono occorsi, attribuendoli alle colpe terrene, e conturbata, che la vita non sia che una lotta continua, causata dalla perversità umana, sente il bisogno d' innalzare il suo pensiero su in alto, verso Dio, e con felice perifrasi, esclama:

Deh! quando, o mie pupille,
quel sol vi passerà coi raggi sui,
quel sol che mai non ebbe e tomba e culla,
al paragon di cui
l' immensità d' ogni altra luce è nulla?

Tronche parole, come raccol
rite dalla Penitenza, *invisibile, ri:*
esaudirà i suoi voti. *Come la Peni.*
renza di eremita, comparisce a *Balt.*
è tanto lesta a conoscerla, *che quell.*

> la Penitenza io sono,
> genuflessa ai tuoi piè *cerco perd.*

Baltassara risponde:

> Il primiero apparir *del tuo semb*
> l' umana cecità sovente *inganna.*

E la Penitenza, che è *venuta per fa*
rose Baltassara, aggiunge:

> Dopo tanti rigori
> di lungo orrido verno,
> ecco d' aprile eterno
> apparir messaggeri in terra *i fiori;*
> io di rose sì belle
> orno il tuo crine d'oro,
> che su nell' alto coro
> ben presto cingerà serto di stelle,
> e ben deve la rosa
> portar nuovi ornamenti
> a chi sì coraggiosa,
> le spine tollerò d' aspri tormenti.

Dopo un duetto, fra Baltassara e la Penitenza, che
incomincia così:

Non è, non è morte
la morte che in terra
all'alme disserra
del cielo le porte,
è un fine alle doglie
che i giusti ritoglie
dai pianti e dai mali;
udite, mortali,
è un dolce destino,
un lieto cammino,
che l'anime belle
a volo ne adduce
dall'ombra alla luce,
dal suolo alle stelle,

Baltassara rientra nella sua grotta, donde l'avevano tratta le imprecazioni di Beatrice. Il Demonio, che non era più comparso dopo la conversione di Beatrice e Rodrigo, avvampa di sdegno di essere deluso e schernito; egli vede mancarsi sotto il terreno, poichè è *pertinace il desio e costante l'alma* di Baltassara,

e Beatrice e Rodrigo al ciel rivolti,
son d'abisso alle fauci oggi ritolti.

All'invito imperioso della Penitenza, che

torni alla negra notte
delle tartaree grotte,

esclama, pieno d'ira e di disprezzo:

So che sempre tu sei
furia del paradiso a' danni miei,

Cedo: non è possibile
che il tuo sembiante orribile
sian bastanti a soffrir tartaree ciglia;
di sepolta famiglia
nel baratro profondo, mio malgrado,
precipito, non cado.

Alla decima scena Rodrigo racconta ad Alvero la fuga, la nuova conversione di Beatrice, e lo avverte, che, avendola perdonata, e giacchè il cielo

e il mare, che assicura onda fedele,
a consegnare ai zeffiri le vele

lò invitano, egli salperà dalla spiaggia dove, pér raggiungere Beatrice fuggitiva, era approdato. Alvero invece dichiara apertamente che egli non andrà altrove, se prima non avrà visto Baltassara, e non avrà resi a lei i saluti, e preghiere al cielo in di lei favore, ora che

non più lascivo amore,
ma pudico desio, pietoso zelo,

lo spingono a volerla vedere. Ma come potrà egli rivederla? La propria memoria ha perduto le sue tracce per ritrovarla, ma ecco, caso fortunato, che Lisa, la sempliciona, viene approssimandosi, cantando un inno alla libertà. Alvero le si fa incontro, chiedendo della dimora di Baltassara. Riconosciutisi scambievolmente Lisa di buon grado si presta a condurvelo. Giunti allo sfondo della scena, ecco aprirsi una caverna ove è distesa Baltassara.

Ahimè! siamo all' ultima scena. È l' alba. Spettacolo doloroso. Baltassara non dà segni di vita, e Lisa esterefatta si getta su di lei, chiamandola per nome, ma. . . .

Baltassara! . . . . . non sente,
amica! . . . . non risponde,
squallida, esangue, algente
tutti i segni vitali il volto asconde.
Amica! Baltassara! Ahimè! che miro!
misera! io resto assorta
da stupor, da martirio,
che il cor m' opprime. Ahi Baltassara è morta!

La povera Lisa, che a Baltassara fu sempre serva fedele ed affettuosa, sostando fissa a guardare le sembianze della povera morta, si strugge in lagrime.

Alvero dà sfogo al suo strazio, e nelle sue querele solo tratto tratto ci accorgiamo che l' espressione è riuscita ed efficace, così, alludendo alla bellezza degli occhi di Baltassara, spenti ora dalla morte, esclama, forse troppo enfaticamente:

O morte, io so che prendi tutto a giuoco,
non so come sapesti
in quegli occhi celesti
entrar di ghiaccio e non uscir di fuoco.

E rivolgendosi col pensiero alla donna perduta prosegue:

O pietosa beltà,
che al breve vaneggiar dei tuoi verd' anni

dopo si lunghi affanni
impetrasti pietà,
e degli antri, e dei boschi
tra gli errori più foschi
sapesti ritrovar del ciel le vie,
volgi un sol guardo alle miserie mie,
mentre nell' alto coro
quanto adorai già il volto or l' alma adoro.

Mentre Rodrigo, guardando Baltassara, osserva che:

in atto di gioire
sembra placido sonno il suo morire,

Alvero, tutto preso da profonda e sincera esasperazione, aggiunge:

giunta troppo immatura all' ore estreme,
ti trovo e perdo insieme.
. . . .

E finisce:

ma, se ad uscir tutto disciolto in fiumi
dai miei vedovi lumi
niega accenti alla lingua il mio martoro,
quanto adorai già il volto or l' alma adoro.

Rodrigo cerca confortarlo e lo consiglia a cessare i suo lamenti, osservandogli,

chi sa che non si offenda
alma che ride in ciel mentre tu piangi.

Allorchè tutti pensano di preparare al *mortal velo* una tomba degna e nobile quanto più si possa, un coro di angioli e di anime beate canta:

> Sorgi, o candido giglio,
> dopo un rigido esiglio
> . . . .
> vieni a piagge serene,
> di celesti delizie alma feconda,
> per goderle felice il volo affretta.
> . . . .
> Del paradiso ecco i tëatri aperti,
> venga dei suoi deserti
> dall'orrore e dal gelo
> a trïonfar la *Comica del Cielo.*

Così ha fine il melodramma *La Comica del Cielo* di Giulio Rospigliosi.

Anche di questo ultimo lavoro dell'eminentissimo scrittore mi sembra di essere riuscito a rintracciare la fonte.

Era uso del tempo, specialmente in Ispagna, che uno stesso lavoro drammatico fosse scritto da varii autori, tanti quanti erano gli atti, ed essendo questi per lo più tre, avveniva che tre ne fossero gli scrittori, da ciò le numerose commedie *de tres ingenios* del teatro spagnuolo. Una di esse aveva per titolo *Balthassara,* della quale ne erano autori Luis Velez de Guevara, Don Antonio Coello e Francesco de Rojas Zorilla, che insieme composero per il teatro spagnuolo altri lavori come: *El catalan Serralonga, El monstruo de la lavandera de Nàpoles, Tambien la afrenta es veneno* ecc.

L'argomento della *Balthassara* era stato appunto suggerito dalla conversione alla vita religiosa di Francisca Baltassara, comica spagnuola, reputata ai suoi tempi delle migliori, come Maria de Cordova, detta l'*Amarilis*, Antonia de Ribera, Barbara Coronel, Bernarda Romirez ecc.

Notizie di tale fatto, certo non nuovo nè unico in Ispagna, perchè basta ricordare Sebastian de Prado, che, artista e direttore di compagnie teatrali, divenne poi sacerdote, ne dà il Pellicer nella sua opera: « *Origen de la comedia y del histrionismo en España* ».

Anche il Croce scrive, che il caso di una conversione non era insolito fra le donne del teatro spagnuolo, ed osserva a proposito: « Quante se ne dovettero chiudere a Napoli in quel Conservatorio delle Convertite Spagnuole, che era al vico della Maddalenella a Toledo!

Il Signorelli, nella sua *Storia critica dei teatri*, dà informazioni intorno alla *Balthassara*, per le quali si può facilmente convenire che giovò del tutto al Rospigliosi per la sua *Comica del Cielo*. Dal Signorelli, in fatti, rilevasi che nel primo atto, scritto dal Velez de Guevara, vi è un teatro in teatro, dove compariscono per la rappresentazione Baltassara, Leonora e la Gracciosa, e poichè la rappresentazione indugia, la gente, impaziente, grida *salgan salgan empiezen*, per incitare i commedianti ad incominciare. La rappresentazione del teatro in teatro incomincia, ma poi Baltassara prorompe in riflessioni morali, e getta lontano da sè gli abiti da teatro. Nel secondo atto, del Coello, viene figurata Baltassara, che conduce vita da penitente in volontaria solitudine, vi sono riprodotte le scene dell'amante, e i tentativi del de-

monio per distorre Baltassara dalla sua decisione, e finalmente nell'atto terzo, del Royas, proseguono le vane astuzie del demonio e ha luogo la morte di Baltassara.

Come si vede, tanto è sufficiente per provarci che il Rospigliosi ebbe, senza dubbio, presente il modello spagnuolo, dal quale tolse, forse con troppa fedeltà, la linea generale, modificando i particolari, chè tutti e integralmente non potevano essere trasportati da una commedia in un melodramma. E, se lontana incertezza potesse ancora sussistere, che Giulio Rospigliosi si valesse della commedia *de tres ingenios*, si confrontino i versi

> Afuera galas del mundo,
> afuera ambiciones locas
> que solo me haveis servido
> en esta farsa enganosa
> por testigos del delito,

coi versi citati dell'antipenultima scena del primo atto della *Comica del Cielo*,

> armi che solo a me fanno la guerra ecc.

Cap. XII.

Considerazioni generali.

Leggendo i drammi di Giulio Rospigliosi ho notato, fra l'altro, il difetto della prolissitá stucchevole di alcune scene, e la mancanza di legame tra loro,

mancanza che direi assoluta, se qualche volta l'autore, o ad arte, o per caso, non fosse riuscito ad evitarla; e il pregio, davvero non indifferente, della immunità completa del manierismo secentistico. Il critico potrà rimproverare al Rospigliosi, inesperienza, ingenuità nello stemperare, come oggi dicesi, in scene l'intreccio ideato, deficienze di efficacia, sterilità di forma, ripetizioni oziose e impotenza di espressioni, ma raramente potrà coglierlo in fallo d'avere usato le stravaganti fantasticherie, l'enfatiche sonorità e le artifiziose ricercatezze, comuni agli scrittori, agli artisti, alla vita del suo tempo.

Il secentismo del Rospigliosi risiede tutto nell'apparecchio e nell'allestimento scenico dei suoi drammi, dalla qual cosa egli non poteva esimersi, sapendo, in caso contrario, di ostacolare all'andazzo dell'epoca, che il bello e il buono faceva gran parte consistere nella grandiosità, e nella sovrabbondanza barocca e inopportuna degli ornamenti. Ma è manifesto che il poeta vi era tratto per forza, poichè appena coll'andar del tempo si accorse che nei suoi drammi vi era elemento sufficiente per interessare il pubblico, non pensò più che tanto a imbastardire le scene di stravaganti invenzioni.

Trovatosi a vivere durante la maggior preponderanza spagnuola in Italia, in un periodo in cui il teatro inglese e il teatro spagnuolo erano al loro massimo splendore, e costretto da ragioni di alto ufficio a vivere per parecchi anni nella Spagna, e a contrarvi amicizia con uomini insigni, non è da farsi caso, che Giulio Rospigliosi seguisse le orme dei poeti drammatici spagnuoli, tanto più che piacevano moltis-

simo ai pubblici d'Italia, dove egli faceva rappresentare i suoi lavori.

La maggior parte dei drammi del Rospigliosi, ha derivazione diretta e dalle nostre sacre rappresentazioni e dalle *Comedias de Santos* e dagl'*Autos Samentales*, che, conducendosi su di un fondo tutto affatto religioso, ma con tendenze spesso profane, vi ficcavano in mezzo le tentazioni diaboliche, le rassicurazioni angeliche, i personaggi reali e le figure allegoriche, le vittorie dell'anima trionfatrice, le disperazioni di tutti i familiari persino dei servi, delle nu trici e via via.

Il teatro spagnuolo fornì nel seicento esempio prescelto d'imitazione per tutti gli autori di drammi, di commedie, di tragedie che essi modellavano sul tipo delle commedie di *capa y espada*, delle quali però gl'italiani non presero il bello, che pur ve n'era, ma il brutto, che, per ragione di gusto depravato, deformavano maggiormente con rifacimenti ridicoli, insulsi e volgari. Si aggiunga che l'*auto* in Ispagna, proprio alla fine del 500 e al principio del 600 non progredisce per una via decisa e propria, ma vive quasi della vita, del dramma profano, e l'uno e l'altro a vicenda, si avvantaggiano, compenetrandosi, fondendosi nei loro elementi costitutivi, e assumendo così una fisonomia ibrida ed eterogenea, ma indissolubile e cementata, di cui gli imitatori, come il Rospigliosi, o non s'accorgevano, perchè e avvenuta addentrata nel gusto per gradi, o non sapevano nè potevano rinunziarvi, perchè in quella fisonomia era nella maggior parte fondata la fortuna del teatro spagnuolo.

E che il Nostro seguisse molto da vicino il teatro straniero, e soprattutto lo spagnuolo, si può vedere

evidentemente anche dall'esame superficiale dei suoi drammi. Ho già altrove, sebbene brevemente accennato ad una probabile, anzi certa, relazione, fra il Rospigliosi e il grande Lopez de la Vega, il quale non è inverosimile onorasse il Nostro di consigli e di insegnamenti: mi sono anche sforzato di provare che il Rospigliosi nella composizione di qualcuno dei suoi lavori imitò il teatro del Calderon de la Barca, e, parlando dei drammi, non ho trascurato di rilevare che i soggetti, i personaggi, i luoghi spesso sono spagnuoli. Altre prove però si possono addurre che testimonino l'imitazione straniera nel teatro del Rospigliosi.

Il teatro spagnuolo del seicento si proponeva di presentare sulla scena la vita, ma non quella comune, che si vive nella quiete e nella santità degli affetti domestici, perchè una vita tale, riprodotta, non poteva essere di effetto e quindi non opportuna alla teatralità; si proponeva invece di rappresentare la vita contesta di lotte e di agitazioni, causate dall'amor della donna, della patria e della religione. La donna, la patria e la religione erano i tre fini della vita dello spagnuolo, e quelli voleva vedere e gustare riprodotti dai suoi autori drammatici, che prudentemente e diligentemente vi davano vivacità e colorito, conservando nella riproduzione scrupolosa e netta la verità delle tinte e dei motivi locali.

Si esaminino le composizioni di Calderon de la Barca, di Lopez de la Vega, e non si troverà mai una relazione amorosa, uno sfogo di gelosia, che abbia il tanfo di una riprovevole volgarità, o la seduzione di un sfacciato verismo, ma sempre vi si scorgerà in fondo un sentimento nobile, cavalleresco, che anima

alla difesa di qualche cosa in pericolo o ad amare qualche cosa di ben degno.

Da questa corretta e sana natura del teatro spagnuolo, non fuorviò mai il Rospigliosi, che nei suoi drammi o religiosi, o morali, o profani si prefisse sempre il trionfo della fede, della virtù e dell'amore in lotta acerba con la miscredenza, col vizio, e con indegne e malvagie tentazioni.

I famosi canoni aristotelici erano nel seicento gelosamente osservati dai poeti drammatici francesi, i quali vedevano come imprescindibile il dovere di conservare nei loro lavori, non solo l'unità di azione, ma anche quella di tempo e di luogo.

Tale necessità non parve assoluta ai poeti del teatro spagnuolo e inglese della stessa epoca, e, interpretando con tutta libertà le leggi della *Poetica*, non badarono, nello sviluppo delle loro azioni, nè all'unità di tempo, nè a quella di luogo, e spesso giunsero a trascurare anche quella di azione.

Giulio Rospigliosi, che in tutto e per tutto imitava il teatro spagnuolo, non fece calcolo della rigidezza unitaria, predicata da Aristotile, e rigorosamente osservata dai francesi, e, siccome non era un poeta che potesse con esperienze artistiche rendere meno sgradevoli le conseguenze, che dovevano tener dietro ad una tale trasgressione, si nota così, e con rincrescimento, che nei suoi drammi, dove, le scene mancando di unione, i personaggi ce li troviam presenti, senza sapere il come e il perchè, e che ciascuno di essi fila dritto per la sua via, non curante di colui che l'ha preceduto, nè di chi lo dovrà seguire. Difetto grave è questo col quale il Rospigliosi mostra

di non aver saputo farsi innanzi per questo riguardo dalle sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI.

Una caratteristica, comune al teatro spagnuolo e inglese, era la fusione del tragico col comico. Oggi una tale fusione non sarebbe più adatta e compatibile.

Allora invece era considerata come cosa logica, mirandosi da tutti gli autori drammatici di Francia, di Spagna e d'Inghilterra di rappresentare la società, i costumi, che non sdegnavano nella vita reale la convivenza di esseri privilegiati dalla fortuna con gli individui delle classi più umili del vivere sociale; e il comico nasce così facile e spontaneo, dallo svolgersi di peripezie, di agnizioni, di sbottonamenti nei quali sono buona parte tipi originali di servi, di contadini, di scudieri, di mezzani, di pettegole, così come facile nasce dalla rappresentazione di una figura qualsiasi, purchè sciocca, balorda, credenzona e superstiziosa. E questo comico, così originato, che noi troviamo qua e là nel teatro greco di Euripide e di Sofocle, e più abbondante nel teatro latino, specialmente di Plauto, lo vediamo profuso nel teatro inglese, spagnolo e italiano del 500 e del 600.

Il carattere del buffone, che è più spesso presentato dai poeti spagnuoli, è per lo più quello del servo astuto, furbo, malizioso, ovvero spavaldo, pigro e pauroso. A lui non sfugge nulla, e tutto punge collo stimolo del sarcasmo o colla vivacità dello scherzo, sia prendendo parte a malincuore agli avvenimenti, sia considerando da lungi, e sentenziando della grossa sulle cose che accadono. E si chiami Parasacco, Biscotto, Tabacco, Formica o Turpino, Graccioso o Fichetto, Francatrippa o Passerino, il servo è un *tipo* che simpatizza e piace.

Il Rospigliosi, che tratteggiò parecchi tipi di servi, ne ha due, Biscotto (*Comica del Cielo*) e Tabacco (*Dal male il bene*), che sono più degli altri indovinati; ed è appunto dalla loro presenza, che ha origine il comico dei due drammi.

Apparisce dunque senz' altro che Giulio Rospigliosi imitò molto, e che l'imitazione seguì fedelmente in tutto. Così i convegni notturni in casa di D. Leonora e di D. Elvira nel dramma *Dal bene il male* sono suggeriti dalla costumanza spagnuola, che le visite, le quali dovevano avere un certo carattere amoroso, eran fatte alle signore di notte; così l' apparire delle ombre dei morti che parlano, e la personificazione dell' eco che riproduce le finali dell' altrui parole, come un ammonimento, un avvisoesimili, sono tolti dall' esempio ripetuto del teatro inglese, come pure dal teatro inglese e dalle nostre sacre rappresentazioni è tolto il teatro in teatro, che il Rospigliosi usò nella rappresentazione di Baltassara nella *Comica del Cielo*. Il teatro in teatro, ad imitazione dello Shakspeare e di altri poeti inglesi, molti lo usarono fra noi nei secoli moderni, non esclusi Giulio Sorrentino, Carlo Goldoni, e Paolo Ferrari, e Valentino Carrera dei più recenti.

E qui cade opportuno che io ricordi che una specie di questo teatro in teatro possono considerarsi le *frottole*, che precedevano le sacre rappresentazioni, le quali si riducevano ad un piccolo dramma, incorporato in un' altro, affinchè il pubblico sapesse di che si sarebbe trattato nella rappresentazione, e conoscesse i personaggi che vi avrebbero figurato. Ricorderò ancora che del teatro in teatro se ne servì qualcuno prima del Rospigliosi, nello stesso secolo, così nel 1623

l'usò G. B. Andreini per il suo lavoro: *Due commedie in commedia*, e nel 1639 Ottavio Castelli per satireggiare crudelmente e volgarmente Salvator Rosa, secondo racconta il Passeri.

Il far comparire delle ombre, e delle ombre di morti, a parlare, non era un fatto nuovo nel treatro straniero, e ad usarne nel teatro italiano non fu certo degli ultimi il Rospigliosi, chè anzi forse il suo esempio piacque, poichè tal genere di apparizioni abbondano dopo di lui presso altri poeti melodrammatici. Così ombre troviamo nelle *Nozze d'Enea con Lavinia* di Giacomo Badoaro, musicate dal Monteverdi (1641); nell'*Annibale in Capua;* nell'*Artemisia*; nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare* di F. Busanello, musica del Cavalli.

Il solito manoscritto, *Il Chorago*, detta consigli anche per ottenersi buon effetto sulla scena dalle ombre di persone vive e morte, ciò vuol dire che entravano quasi come una necessità dell'artificio scenico del 600.

La produzione del teatro dialettale non si è ancora spenta in Italia, chè anzi vive e prospera, e, se non erroneamente io giudico, tale produzione ebbe una delle sue fonti nel 600, perchè allora gli autori trovarono, nell'introdurre qualche tratto in dialetto, un buon elemento, per destare il riso, e senza che io mi perda a darne esempio, che questo potrebbe trovarsi subito e frequente, mi domando, Giulio Rospigliosi ricorse per effetto di festevole comicità a tale espediente? Non posso dirlo con certezza, ma, avendo trovato nel codice Palat. 759 della Nazionale di Firenze alcuni frammenti in vernacolo del Rospigliosi, sono indotto a ritenere che anche egli si servisse del

dialetto e non di un solo, ma del romano, del lombardo, del napoletano, ed ecco così come si spiegano i due nomi di *Zannolino* e *Coviello*, che in tali frammenti sono ricordati. Chi abbia vaghezza di far conoscenza esatta di Zanni, di Coviello, di Pulcinella, di Cola e dei loro compagni, certo famosi nell' arte rappresentativa del cinquecento, del seicento e del settecento, ricorra all' *Histoire du Théatre italien* del Riccoboni e, per citare due opere più recenti, alla *Commedia dell' arte in Italia*, sintetico, ma compito e geniale lavoro dello Scherillo, e al dotto e piacevole studio del Croce, *Pulcinella.*

Trascrivo poi qui un curioso epitaffio del Rospigliosi, che a *perpetua re memoria* voleva Coviello per suo onore:

Famosus ille, et magnus Pascarellus
Qui fecit no gran nummero d' emprese,
Assai ne smafarò, assai n' accise,
All' ultimo se morze per la famme,
Che contro à n' hommo si balente e forte
Non trovanno la morte
A pigliarlo pe forza chiù remedio,
Dò igliò con la famme, e con l' assedio.

E non è da passarsi inosservata la spiritosa trovata di *Zanni.*

El tò bel viso par zusto una rocca
Dove fa la sentinella armando amor;
Dò artellerie sò i' occhi, e quand' i scocca
Hor tira tirand' a quest' hora quel cor;
De stò castel la porta l' é la bocca,

E 'l naso po' l'è 'l ponte levador,
Hà la lingua 'l cumande, fà 'l sarzent,
I suldà della guardia son i dent.

Questi due squarci di poesia dialettale evidentemente furono scritti, e forse con altri, dal Rospigliosi per uno dei suoi lavori, certo uno di quelli dei quali non mi è stato dato esaminare il manoscritto.

Nel maggior numero dei suoi lavori abbiamo visto che il Nostro, non allontanandosi dall'abitudine invalsa, fa comparire sulla scena continue personificazioni di esseri astratti. Or bene l'attribuire capacità umane e reali, per esempio alla Vittoria, alla Giustizia, al Tempo, al Piacere, alla Virtù e alla stessa Morte, non aggiunge nulla, e invece toglie molto dell'effetto, perchè, mentre abbiamo la illusione della realtà, e vi ci interessiamo, la coscienza improvvisa dell'astrazione ce ne distoglie.

D'altra parte non per questo possiamo far rimprovero al Rospigliosi, che anche in ciò s'atteneva all'indirizzo del teatro contemporaneo e del secolo precedente. La maggior parte dei drammi del Rospigliosi sono, dicemmo, o religiosi o morali; ora in tal genere di drammi, derivati, per la materia dalla vita dei santi e dai misteri e dalle sacre rappresentazioni, per la qual cosa noi vediamo moltiplicarsi lo svolgimento di uno stesso soggetto per parte di varii autori, uno era la scopo di coloro che si prefiggevano soprattutto un fine realmente religioso e morale, il trionfo della fede e del bene. Da ciò il ricorrere, non solo al mezzo efficace di dare materialità corporea ai vizii, alle virtù, e agli enti soprannaturali, ma ancora all'intervento di esseri divini e diabolici, e allo sviluppo

di conflitti fra principii buoni e cattivi, tra forze arcane angeliche e tentazioni demoniache, e di contrasti fra cristiani coraggiosi e rassegnati, belli di umiltà e forti di convinzione, e miscredenti vili e tracotanti nella loro potenza.

Il Rospigliosi, e tutti coloro che posero sulle scene nel 600, o la vita, o un martirio di un santo, riuscirono monotoni, pesanti, perchè la materia era storica, e da questa non si allontanavano a nessun costo; guai ad aggiungere un particolare, e guai a sopprimerlo! Il popolo, il pubblico doveva essere informato secondo le verità della storia, e in questo caso il compito dell' autore melodrammatico non si riduceva che allo sceneggiare il racconto, e nel far ciò, secondo maggiore o minore valentia, risultava il merito maggiore di coloro che avevano trattato uno stesso argomento.

Ho già rilevato che il vanto principale del Rospigliosi è quello d' essersi mantenuto immune dal contagio della esagerazione del suo secolo, però non è da ritenersi che qualche spruzzo secentistico non vi sia, così, nel *Didimo e Teodora*, il Piacere conchiude un suo invito alla Ricchezza, all'Ozio e alla Vanità con le seguenti parole:

> . . . . , ...
> spieghiam sull' aure corde
> con soave armonia canto concorde,
> e taceranno ai nostri lieti accenti
> coi garruli augelletti i rivi e i venti.

Così nella *Comica del Cielo*, atto I, scena X, D. Alvero dice:

Si, si, vanne pur lunge
dove il suo ghiaccio eterno
serba scitico verno,
dove del sol alla cocente rabb
bolle libica sabbia.

E lo stesso D. Alvero nell' atto I

D' ogni gelo ai contrasti
il cor l' avrò che basti,
abbia il petto di smalto
il sen più duro ed aspro
dello stesso diaspro,
d' alma costante all' iterato assalt
resister non potrà
l' adorata beltà.

E più innanzi nella scena VIII:

ALV. — Ad ammollir quell' anima di smalto
non saranno bastanti
i martelli pesanti
di Sterope e di Bronte;
a liquefar quel cor di gelo è poco
il diluvio di fuoco
che nelle sue caverne à d' Etna il m
DEM. — Al continuo cader d' umida stilla
il marmo non contrasta.
ALV. — Ma per questa non basta
del Nilo il precipizio, il mar di Scilla.

E la Penitenza, nell' atto III scen
Demonio, esclama:

O temerario, invano
a distornar gli alti decreti as

che registrò l'onnipotente mano,
con note d'oro in fogli di zaffiri.

Ma in ogni modo non è l'esagerazione rincrescevole, pesante, ridicola di cui fanno sfoggio pomposo tanti e tanti scrittori del seicento.

La poesia del Rospigliosi non può essere dunque censurata da questo lato, come censura non gli si può fare di avere ceduto alla volgarità, perchè da questa sfugge, e se qualche rara volta la rasenta, avviene dal volere riprodurre con verità e naturalezza ogni tipo sia pure infimo, dal quale non può pretendersi un parlare sempre proprio.

Ma chi insistesse a voler trovare nel Rospigliosi qualche espressione riprensibile dal lato della dignità, mostrerebbe di non conoscere di quali bassezze fossero deturpati i melodrammi del seicento. Si pensi che un poeta cesareo della Corte di Vienna, autore di quel *Tiridate*, dal quale Metastasio tolse molto per la sua *Zenobia*, poteva lasciar dire alla sua protagonista,

Già del feto nascente
provo le doglie acerbe,
cado in grembo del suolo in seno all'erbe (!!)

Continuava così l'esempio secentistico di parto, o di doglie di parto sulla scena, di cui non è scarso il mistero francese e la drammatica nostra del 500.

La poesia di Giulio Rospigliosi assume spesso un carattere gnomico, e le sentenze, pronunziate di quando in quando, sono derivazione naturale di una sana filosofia, diretta sempre ad un fine morale, e di una si-

cura esperienza. Ne trascrivo qualched
gliori:

Sa più ciò che convenga in ca
un pazzo, o mio padrone,
che i prudenti e gli scaltri
non sanno in casa d'altri.

Supplizio maggior
nel regno d'amore
chi crede qual'è?
E quando l'amante
dal caro sembiante
va lungi col piè.

Chi nutre di ricchezza ingorde
servo è della fortuna,
e quanto più ne aduna
più cresce in lui la fame.

Se nel mezzo ai tormenti
avvien che il corpo avventi,
Dio con sovrana aita
vigoroso il mantiene,
e se vacilla il piede
egli certo il sostiene.

Farfalla cui giova
scherzar colla face,
nel bello che piace
la morte ritrova.

Poco si mostra accorto
chi nel dolce ammonir fonda il rimedio,

quando è grave il martir, l'altrui conforto
non è conforto, è tedio.

Cieco desio, che la ragion non regge,
è destrier senza freno,
è furor senza legge,
e dell'alma il veleno.

Non sempre . . . .
vien per nuocere il mal che affligge e strazia,
forse a gioir t' è guida una disgrazia.

Non mancano talora slanci di arguzia, tratti di spirito, urbanità cavalleresche che contribuiscono a dare varietà e festevolezza.

Così complimentosa è senza dubbio la similitudine di D. Fernando (*Dal male il bene*), quando, sfuggito al pericolo della morte, cerca mettersi al sicuro dalla giustizia, entrando in casa di D. Leonora:

Signora, al vostro asilo
fugge dalle sventure,
e come, a' vostri rai, dall' ombre oscure,
un infelice errante.

Arguzie ben trovate sono certo quelle di Tabacco nello stesso dramma; così, quando D. Fernando gli osserva che *è retaggio dell' uom soffrir travagli*, egli risponde:

Si quelli che n' invia la mano eterna,
che premia e che castiga
e con somma pietà tutto governa;

non quei che prendi briga
d'ir buscando da te colla lanterna.

E dopo, quando D. Fernando vuol accorrere, p
sente una donna che piange e grida: *ah! svent*
me, Tabacco con trovata maliziosa, poichè
qualche altro guaio, gli fa considerare:

Non è padrona quella tal signora
di pianger, se le piace?
Non può per proprio gusto ella in quest'ora
star leggendo colà d'una commedia
qualche parte che dica:
« pietoso ciel rimedia,
« al mio bisogno, ohimè!
« Trovo senza fallir sorte nemica,
« ah, sventurata me!

E lo stesso Tabacco più innanzi:

O cervello di vento e d'aria pieno,
bella cosa a te pare
pigliar gatte e pelare;
dirai, che questa è carità io lo nego
la prima carità comincia *ab ego*,
oltre che, se nel mondo
son tante donne e tante,
che importerà una più ovvero una meno?

Beatrice, nel *Didimo e Teodora*, dopo d
detto che *nella scuola d'amore* il silenzio spess
preghi e *parole*, aggiunge furbamente:

Abbi pur pronte ognora
le lacrime sul volto,

ch' esse ti costan poco e vaglian molto;
con quattro lacrimette
poter comprare un cuore,
un cuor che si desia,
è bella mercanzia.

Nella *Comica del Cielo*, quando Alvero non riesce a farsi riamare da Baltassara, e decide di affidarsi di nuovo al mare, esclama: *Di costei fia che il mar men rio si mostri*, a lui il Demonio soggiunge:

So che sono due mostri:
so che tra lor gran somiglianza appare,
non so chi sia peggior, la donna o il mare.

Insieme allo spesseggiare di scene inutili, senza alito di poesia e senza vigore di azione, il lettore si imbatterà qualche volta in iscene, nelle quali non difetta una certa robustezza drammatica. E chi potrebbe negare la drammaticità nella scena IX dell' atto secondo, e II e IX dell' atto terzo nel dramma *Dal male il bene?* E nell' apparire dell' ombra di Cleopatra nel *Didimo e Teodora*? E nel rifiuto di Teodora al proconsole Eustrazio di rinnegare la fede cristiana? E nel momento del supplizio dei due martiri? E nei casi di Baltassara nella *Comica del Cielo?* Chi può disconoscere che vi sia effetto drammatico nelle parole, già citate, di Eustrazio nel I atto del *Didimo e Teodora?*

Strazierò, struggerò, di membra estinte ecc.

Vi sono versi, che senza essere gran cosa
strano nel loro autore una certa grazia e un
garbo nel trattarli.

Bella è la rinunzia di Teodora ai beni mor

Ma ben giusto è che prima
lasci al mondo bugiardo
ciò che egli adora e stima;
le vaghe gemme e gli ori
e gli ornamenti e i fiori
doni son della terra, e a lei li rendo.

. . . .

Ite pompe malfide, ite, miei pregi,
ingemmati monili,
son lucide catene
onde il senno tiranno
le incăut' alme in servitù mantiene.

Teodora ha offerto sè stessa alla morte,
di finire la vita insieme a Didimo:

Così diss' ella, e dagli altrui furori
attender parve alla sua pugna il fine;
non ben contenta dei secondi onori,
il cor mostrò di viva speme accesa;
quando al ferir delle sanguigne spade
giacque, immobile peso,
esempio di costanza e di onestade.

Piena di sentimento è la seguente parlata
tassara, in attesa di raggiungere Iddio:

. . . .

O ciel, di quel pennello opra sublime
che con vivi colori

del gran Pittor l'onnipotenza esprime,
tu, negli abissi tuoi chiari e profondi,
meraviglie maggiori
di quelle che riveli, agli occhi ascondi!

. . . .

Deh! quando, o mie pupille,
quel Sol vi pascerà coi raggi sui,
quel Sol che mai non ebbe e tomba e culla,
al paragon di cui
l'immensità d'ogni altra luce é nulla?

Quanta forza, udite, in questa imprecazione di Beatrice:

Ben si vede che il cielo in ozio langue,
che di Titani in terra
più non pullula il sangue,
se per colpe amorose a noi fa guerra;
eppur ognor di creduli devoti
sciocca semplicità gli appende i voti.

Efficace è l'invito che l'Amor Celeste fa al Martirio e alla Verginità, per assistere al martirio di Didimo e Teodora:

Meco a celeste impresa il ciel vi appella,
per intesser corone a due grand' alme
e di gigli e di palme,
qui dove ira novella
contro la fé verace in guise orrende
perfida arrota il ferro e i roghi accende.

Nella scena VI dell' atto I del *Didimo e Te*
la Ricchezza fa un invito, che non manca ce
bel garbo.

Con piè vago fra l' erbette
già le aurette scherzano
e con placido concento
già le rive suonano;
ecco, Ninfe, i venticelli
a gioir vi destano,
e sul prato i fior novelli,
d' ogni intorno spuntano,
e voi, Ninfe vezzosette,
alle danze allettano.

Nell' ultima scena dell' atto II, il padre, Cl
osserva al figlio, Didimo, con accento commov
straziato:

Che per troppa pietà tu sei men pio,
altri ritogli a morte e me condanni?
lasso, non sai che il tuo morir m' uccide?
che miei sono i tuoi danni?
che con queste catene il cuor mi stringi
ed il tuo ferro il viver mio recide?

Ostilia, la madre di Teodora, sentendo
figlia è decisa di lasciare la casa paterna, dis
esclama:

Giunta già di mia vita
sono al margine estremo, e tu mi lasci?
A qual si fiero Scita,

qual legge empia inumana
esser può che consigli
d'abbandonar la madre ai propri figli?

Olibrio, sentendo che Teodora dovrà morire, con tono appassionato soggiunge:

Quest' età si fiorita
si destini all' amor non alla morte,
chè di ben mille amanti il vago ardore
alle nozze t' invita ecc.

Molti e molti squarci ancora meriterebbero di essere citati, ma desiderio di brevità mi dispensa di notarli, e del pari non noto le frequenti ripetizioni nelle quali è caduto il Rospigliosi nei suoi drammi; le strofe leggere ed agili che qua e là ho trovato nelle arie e nei cori, e che fanno ricordare la maniera poetica del Metastasio; e le spesse reminiscenze da altri autori, e più spesso da Tasso, da Ariosto, da Dante medesimo ecc.

I versi usati di consueto dal Rospigliosi sono gli endecasillabi, alternati col settenario, con maggiore uso però di quest' ultimo, dove occorra dare più snellezza e più grazia. Il poeta nel maneggiare il verso dimostra una certa perizia, sicchè riesce, lo abbiamo già visto, a comporne dei buoni e che non hanno da invidiare la musicabilità dei versi metastasiani, e che superano non rare volte quelli di Apostolo Zeno, il quale non ebbe mai fama di ottimo poeta. Spesso però i versi del Rospigliosi hanno delle strozzature, delle improvvise contorsioni che spiacciono; l'abusare dei monosillabi e una trascuratezza talvolta troppo appari-

scente nel versificare tolgono molto p
poesia.

Mi è sembrato anche di trovare d
rilevanti di scioltezza e di armonia, d
convenienza, sicchè a tratti belli e gra
cedono altri addiritura non degni di cl
i primi, la qual cosa può essere atten
gravità, se si considera che il Nostro
scrivere in fretta e furia nell'approssim
vale romano, o in occasione di qualche
solenne cerimonia; se si considera che
poeta di professione, ma che scriveva p
l'addensarsi di occupazioni sempre gr
delicate, alle quali doveva dedicare tem

Spesso il teatro nel seicento era pe
per gli attori un pretesto per satiregg
sanguinosamente, e quasi sempre un m
ciare sali mordaci, motti goffamente sc
l'indirizzo di presenti e di assenti, per
fra gli altri esempi, che il Caravaggino p
tellate un tal Greppi che nel recitare
alludere calunniosamente contro un a
Giulio Rospigliosi non si lasciò coglier
per si fatto verso, che anzi seppe esse
stenuto e corretto.

Nel Rospigliosi noi abbiamo il p
quanto alle intenzioni e allo scopo, se
di mezzi e di risultati; abbiamo il p
quanto pare, che, molto tempo innanzi
sono tenuti, pur non essendo scevri da
come riformatori e come antesignani del
avesse coscienza di una riforma, e, fors
di una riforma, potrebbe dirsi che egl

da principio una via migliore degli altri. Ed in verità, quantunque i melodrammi del Rospigliosi abbiano difetti e molti e gravi, non può però disconoscersi una certa sobrietà, una certa semplicità, e un maggiore svolgimento naturale per cui il poeta, anzichè gettarsi a capo fitto a guazzare nella mitologia e nelle stramberie allegoriche, corre di preferenza ad esumare leggende dalla storia della cristianità, e a quelle magari qua e là, non potendo evitarlo, aggiungendovi combinazioni fantastiche, non vuote però di ragionevolezza, perchè almeno presso di lui assumono una significazione morale. Sicuro, lo stesso elemento comico per lui, non era un mezzo per far puramente sbellicare dalle risa, o per aver la sodisfazione di vedere allegre le belle donnine, alle quali era, in quei tempi, ben raro il caso si coprisse il volto di pudico rossore; per lui, che però l'usava con parsimonia, aveva un intendimento nobile, ed ecco spesso dalla lepidezza di un personaggio venir fuori una lezione di buon senso.

La sobrietà del Rospigliosi è evidente qualora si pensi, che nelle sue opere melodrammatiche non vi ha quella pesante congerie di episodi aggiunti ad episodi, per cui l'azione principale ne veniva presso gli altri, per il malvezzo di sopracaricare e di accozzare, ad essere angustiata e sacrificata a detrimento dell'effetto. Si potrebbe dire da qualcuno, parlandosi del Rospigliosi, il quale svolse la sua operosità poetica nella prima metà del seicento, non trattarsi di sobrietà, ma di una certa inesperienza, di una non ancora matura genialità di poeta melodrammatico; no, non è da sostenersi un'asserzione simile, poichè, se avesse voluto imitare completamente gli

altri, sfoggiando di una straor
fetto, a lui specialmente non sa
e mezzo per farlo. Occorre inv
uomo di buon gusto, di molta
cero per la morale, non si pieg
al capriccio altrui, non desider
caneggiare delle trovate scipite,
impudiche e scostumate, ma fis
di convenienza vi condusse la
drammatica.

Il Crescimbeni, nella sua
poesia, afferma fra l'altro che
tale avvertenza in maneggiare i
fervore della lussuria degli inge
ravigliosamente intatto da ogn
vole intrapresa ». E più innan
bene accomodare al moderno
a simile spezie di poesia è pre
nè dopo v'è stato alcuno più g
di lui e di maggior gloria degn
broni, nell'opera citata: « omn
in hoc poesis genere contende
tum Zenus et Metastasius in
dierant) ipsum superaturum ».

Come ho notato da princi
nei secoli passati e nel nostr
proposito dell'opera letteraria
tratto occasione, parlando di
accennarvi, e lo hanno fatto, a
ramente lusinghieri, e forse qu
esagerazione, impossibilitato ad
nità e di quella indipendenza
che si convengono ad un criti

Io non riporterò per intero ciò che scrissero del Rospigliosi il Crescimbeni, il Quadrio, il Fabroni, perchè tutti sono concordi nel ritenere il Rospigliosi per uno dei più *dolci, culti e leggiadri poeti* del suo tempo ; non ricorderò che Lorenzo Magalotti, contemporaneo del poeta, che viveva a Roma, e lui stesso ottimo letterato, cantarellava sempre le strofe del Rospigliosi; non riferirò il giudizio, forse esagerato, del Moroni, che dice il Nostro uno dei *più celebri letterati* del seicento. Ma se non cito i loro giudizi, perchè della autorità di essi si servirono l'Ademollo, il Beani, il Sanesi, i soli che, come dicemmo, nel secolo nostro abbiano dedicata qualche pagina all'operosità letteraria del Rospigliosi, non posso però passare sotto silenzio il giudizio dell'Hoffman, che ha molto valore, perchè non sospetto di partigianeria, essendo stato sempre un giurato nemico dei papi. Nel suo *Lexicon historiorum* ecc. scrive: « Fuit Clemens IX de gente Rospiliosus vir commercio litterarum cum omnibus Europae litteratis inclitus. Feruntur eius insignes litterae eruditionis et eloquentiae plenae quae inhexaustae cum doctrina virum arguunt ecc. »

Tra i moderni l'Ademollo e il Beani aggiungono ai loro giudizi altre considerazioni, che avvalorano e accrescono la sincerità ed il numero delle lodi pel Rospigliosi. Alessandro d'Ancona, che non conosce mezzi termini e adulazioni, nota che: « Clemente diede anch'esso efficace impulso al gusto del melodramma » (op. cit.). Il Sanesi, che non ha giudicato il poeta come melodrammatico, ma solo come lirico, giudica (op. cit.) che « le canzonette del Rospigliosi hanno « pur nella scioltezza del ritmo, qualche cosa di se- « vero per ciò che riguarda i concetti ; quasi che il

« letterato pontefice pistoi
« dere nelle sue poesie l' a
E il maggior nostro poeta
articolo: *A proposito di un*
tesco, nella *Nuova Antolog*
veva: « la poesia di papa I
cartocci, come certe ninf
quella di papa Rospigliosi è
di bucchero in un balletto r
l' allusione del Carducci al
tamente laudativa, ma lode
dimostra, che l' opera del
anche a Giosuè Carducci,
sdegna di ricordarla, sia pu

Io non so, se, dopo ta
di pareri lusinghieri, possa
felice capacità poetica di G

Ciò che era nell' anim
Rospigliosi l' ho detto; non
fu davvero l' amore per un
giro angusto dei miei stud
a scrivere di Giulio Rospi
drammatico, e mi vi occu
di sottrarre all' oblio un po
lirante per il sodisfaciment
giante per la pompa di og
per quanto gli fu dato, te
indipendente e libero, preco
stolo Zeno e Pietro Metast

CORREZIONI

Pag.	26	riga	5 —	corr.	lavori,
»	30	»	25 —	»	attorniava
»	31	»	20 —	»	*mise en scène.*
»	32	»	7 —	»	» » »
»	40	»	14 —	»	avanzavano.
»	48	»	15 —	»	nel 1295, secondo altri 1245,
»	114	»	21 —	»	i tre
»	137	»	26 —	»	direi che
»	137	»	28 —	»	*Dama*
»	138	»	19 —	»	»

INDICE

Cap. I. — Due parole d'introduzione . . . . pag. 7
» II. — La musica e il Rinascimento — Il madrigale e l'oratorio — Firenze e la riforma musicale — I primi melodrammi — L'allestimento scenico e il melodramma come lavoro letterario e come opera d'arte . . . . » 10
» III. — G. Rospigliosi — Notizie biografiche . . » 46
» IV. — Primi lavori . . . . » 56
» V. — « Il Sant' Alessio » . . . . » 65
» VI. — Del Dramma: « Santa Teodora » . . . » 77
» VII. — « San Bonifazio » e « Chi soffre speri » » 96
» VIII. — Il « S. Eustachio » . . . . » 103
» IX. — « Il Trionfo della Pietà » — « Le armi e gli amori » . . . . » 105
» X. — « Dal male il bene » — Il Palazzo incantato » — « L'Innocenza » . . . . . . » 123
» XI. — « La Comica del Cielo » . . . . » 145
» XII. — Considerazioni generali . . . . » 185